

Das geheimnis der Medicigraeber Michel Angelos

Ernst Steinmann


303945183-

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

IV

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

IV

ERNST STEINMANN

DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRAEBER MICHEL ANGELOS

MIT 15 TAFELN UND 33 ABBILDUNGEN IM TEXT



LEIPZIG 1907 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

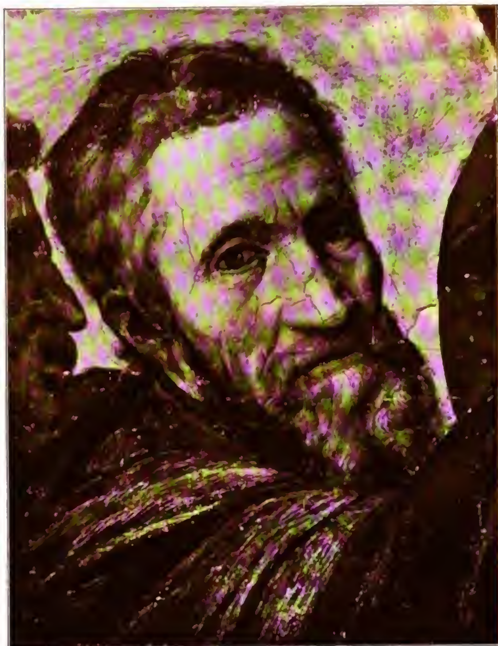
DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRAEBER MICHEL ANGELOS



UXORI DULCISSIMAE

INHALT

Tafel I



MICHELANGELO BUONARROTI
Porträt von Vasari in der Cancelleria zu Rom
Nach einer Originalaufnahme von D. Anderson



Abb. 1 MEDICI-IMPRESE LEOS X

ERSTER ABSCHNITT ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DENKMÄLER

In den ersten Märztagen des Jahres 1520, wenige Wochen vor dem Tode Raffaels, wurde der Kontrakt gelöst, durch welchen sich Michelangelo dem Medici-Papst Leo X. zum Bau der Fassade von San Lorenzo verpflichtet hatte. „Ich rechne ihm nicht an", schrieb der Meister damals voll Schmerz und Bitterkeit einem der Bevollmächtigten Sr. Heiligkeit, „das Holzmodell der Fassade, das ich ihm nach Rom sandte; ich rechne ihm nicht an die Zeit von drei Jahren, die ich mit diesem Projekt verloren habe; ich rechne ihm nicht an, daß ich durch diese Arbeit in San Lorenzo ruiniert worden bin; ich rechne ihm nicht an die bittere Schmach, die ich erlitten, für dieses Werk nach hier berufen worden zu sein, um es dann zu verlieren. Ich rechne ihm nicht an mein Haus in Rom, das ich preisgeben mußte mit allem, was an Marmor, Hausgerät und ausgeführten Arbeiten zu Grunde gegangen ist im Wert von mehr als 500 Dukaten".[1])

Wie hätte Michelangelo dies neue Unglück leicht verschmerzen sollen! Seit Julius II. ihm vor vierzehn Jahren das unselige Grabmal entrissen hatte, war ihm keine solche Kränkung widerfahren. Dort hatte es gegolten, ein Denkmal zu errichten, das an Pracht und

[1]) Milanesi, Lettere p. 416 und ebenda Ricordi 581. Für diese Entstehungsgeschichte sind vor allem die zuverlässigen Regesten von Frey und Thode mit Dank benutzt worden.

Herrlichkeit die Mausoleen der Römischen Kaiser übertreffen sollte[1]: hier hatte sich seine neu erwachte Begeisterung verschworen, für ganz Italien „einen Spiegel der Bildhauerkunst, ein höchstes Vorbild der Architektur" aufzustellen.[2] Aber das großartige Vermächtnis des Juliusdenkmals war ihm längst ein qualvolles Verhängnis geworden, das er nicht mehr zu meistern vermochte, und nun hatte man ihm die Fassade von San Lorenzo aus den Händen genommen, das erträumte Ruhmesdenkmal seiner eigenen Größe in der Vaterstadt, in welcher die Namen Donatello, Ghiberti, Brunelleschi zuerst erklungen waren. Es schien, als sollte ihm nichts mehr gelingen, als sollte all der Marmor, den er eben den Felsen von Carrara und Serravezza entrissen hatte, so tot und gestaltlos bleiben wie jene Riesenblöcke für das Juliusdenkmal, die einst zum Staunen der Römer den Petersplatz erfüllt hatten. Michelangelo erkrankte.[3] Die Last der Schmerzen machte ihn zum ersten Mal die Last der Jahre fühlen, welche die Mühsal seines Lebens verdoppelt zu haben schien. Er genas, aber die alte Frische wollte nicht wieder kehren.[4] Sein Stolz und seine Künstlerehre waren tief getroffen. Als er im Juni ein Empfehlungsschreiben für Sebastiano del Piombo an einen der Einflußreichsten im Vatikan, den Kardinal Bibbiena, richtete, war seine Ausdrucksweise so fremdartig, so sarkastisch, so mit Bitterkeit getränkt, daß alle Welt den Kopf schüttelte.[5] Dann aber scheint doch endlich des Meisters elastische Natur den Sieg davon getragen zu haben. Neue Hoffnungen, neue Ziele taten sich auf. Als Entschädigung wurde Michelangelo der Bau und die Ausschmückung einer Medici-Grabkapelle bei San Lorenzo angeboten. Aber des Schicksals tückische Gewalten waren noch nicht bezwungen, und die Grundstimmung des Meisters blieb bei all der inneren und äußeren Not dieselbe. Die Entstehungsgeschichte der Sixtinamalereien mit ihren Enttäuschungen, ihren Hofintriguen und Geldverlegenheiten ist ein

[1] Vasari ed. Milanesi VII p. 163.

[2] Milanesi, Lettere p. 383.

[3] Thode, Michelangelo I p. 378.

[4] „Son vecchio e mal disposto", schrieb er noch im Juli 1523; „che se io lavoro un di bisognia che io me ne posi quattro". Milanesi, Lettere p. 420.

[5] Milanesi, Lettere p. 413.

glückliches Schaffens-Idyll im Vergleich zu jener sturmbewegten Zeit der zwanziger Jahre, in welcher die Medici-Kapelle mit ihren Skulpturen entstand. In Rom hatte Michelangelo ganz sich selbst und seiner gewaltigen Aufgabe angehört, über welche der allmächtige Rovere-Papst trotz aller Anwandlungen von Zorn und Ungeduld schützend seine starke Hand gehalten hatte. In Florenz war Michelangelo der Selbstsucht seiner stets bedürftigen Familie verfallen. Seine ungelösten Verpflichtungen den Julius-Erben gegenüber ängstigten den Künstler wie ein langer, schwerer Traum, und Clemens VII. mit seinem Wenn und Aber, seinem Ja und Nein war nicht der Mann, ihn vor dem gewalttätigen Rovere-Erben, Francesco Maria von Urbino, zu schützen. Endlich brachten die Vertreibung der Medici im Frühjahr 1527 und die politischen Wirren in der Arnostadt den Florentiner Patrioten in den qualvollsten Konflikt mit dem Diener des Papstes, der noch überdies ein Enkel jenes Magnifico war, an dessen offener Tafel einst auch der junge Michelangelo leibliche und geistige Speise im Überfluß empfangen hatte. Auf der Sixtina ruht der Glanz der Vollendung; in der Medici-Kapelle umfängt uns ahnungsvolle Trauer um unwiederbringlich verlorengegangene Werte höchster künstlerischer Wirkung. Aber wenn man weiß, durch welche Klippen Michelangelo damals sein bedrohtes Lebensschiff hindurch zu steuern hatte, in welcher Knechtschaft er seufzte, in welchen Seelennöten er rang, als er hier „Gottgeweihtes mit dem Meißel schuf[1])", dann wird man auch in diesen grandiosen Marmorfragmenten noch ein siegreiches Zeugnis verehren von der unbezwinglichen Allgewalt des Genius.

Im Herbst des Jahres 1520 war der Bau einer Grabkapelle bei San Lorenzo, der vornehmsten Stiftung der Medici in Florenz, längst eine beschlossene Sache. Der Auftraggeber war der päpstliche Nepot, der Kardinal Giulio, der schon am 28. November Michelangelo den Empfang einer Zeichnung für die Innenarchitektur

---

[1]) Con tanta servitu, con tanto tedio
E con falsi concetti e gran periglio
Dell' alma, a scolpir qui cose divine!

Vgl. W. Robert-tornow, Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti p. 30 u. 31. Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti p. 234.

der Kapelle und ihrer Monumente bestätigte.[1] Lorenzo Magnifico und sein Bruder Giuliano, Giuliano, der Herzog von Nemours, und Lorenzo, der Herzog von Urbino, sollten hier in der Mitte des Kapellenraumes in einem Prunkgrabe mit vier Fassaden die letzte Ruhestätte finden.[2] Der Kardinal, der sich auf Kunst verstand, sprach schon damals die Befürchtung aus, der Platz für ein Monumentalgrab im Sinne des Juliusdenkmals würde bei den gegebenen Verhältnissen der Kapelle nicht ausreichen. Denn auf ein harmonisches Zusammenwirken von Architektur und Plastik sollte bei der ganzen Anlage ein besonderes Augenmerk gerichtet werden. Aber welch' ein lockender Auftrag für Michelangelos unbegrenzte Fähigkeiten! Nicht einmal beim Julius-Denkmal hatte man die architektonische Umgebung ins Auge fassen können und schließlich im Fehlen eines geeigneten Platzes einen der Gründe gefunden, das Projekt überhaupt preiszugeben. Auch in Florenz waren derartige Aufträge noch nicht gegeben worden. Grabdenkmäler und Bildwerke waren fast regelmäßig in schon vorhandenen Räumen untergebracht worden. Man begreift, daß Michelangelo die neue Aufgabe als seiner würdig anerkannte und mit Begeisterung ergriff. „Ich bin bereit zu jeder Stunde, Person und Leben, wenn es gilt, für den Kardinal Medici einzusetzen", schrieb er damals an Domenico Buoninsegni in einem leider nicht datierten Brief.[3]

Im März des folgenden Jahres 1521 wurde der Bau der Grabkapelle begonnen, und Michelangelo begab sich, vom Kardinal mit ausreichenden Mitteln versehen, nach Carrara, den Bruch der Marmorblöcke zu betreiben.[4] Der Plan eines Freibaues mitten in der Kapelle war inzwischen aufgegeben worden, und der Aufbau der Wandgräber stand schon soweit fest, daß sich die Zahl der notwendigen Blöcke bestimmen ließ. Eine sitzende Madonna wird unter diesen Gebilden der Zukunft namentlich aufgeführt. Schon

---

[1]) Frey, Sammlung ausgewählter Briefe p. 161.

[2]) Vgl. H. v. Geymüller, Michelagnolo Buonarroti als Architekt p. 17 Fig. 15 und Fr. Burger, Das Florentinische Grabmal bis Michelangelo p. 351 ff.

[3]) Milanesi, Lettere p. 411.

[4]) Thode I p. 381. Vgl. Milanesi, Lettere p. 582.

im Juli 1521 konnte Michelangelo an Leo X. einen günstigen Bericht über den Fortgang des Baues einsenden, welcher sehr gnädig aufgenommen wurde. „Seid überzeugt“, schrieb der Sekretär des Papstes, „daß das Verlangen, das Werk zum ersehnten Ziele zu führen bei Euch selbst nicht größer sein kann als es bei Sr. Heiligkeit ist.“[1])

Aber der Kardinal Medici war eine andere Art von Mäcen als Julius II. Dort hatte Michelangelo unbeschränkte Freiheit des Handelns gehabt, und der Wille des Papstes, das begonnene vollendet zu sehen, war fast noch stärker als der des Künstlers. Der Nepot Leos X. wird zwar von den Zeitgenossen als ein feiner Kunstkenner gepriesen,[2]) aber er war eine mißtrauische, launenhafte Natur. Bald erklärte er sich mit allen Plänen Buonarrotis einverstanden und wollte um nichts mehr gefragt werden, dann wollte er wieder Details in der Bauleitung und in der Ausführung der Denkmäler selbst bestimmen. Vor allem aber schien es ihm an Geld zu fehlen. Michelangelo hat selbst in einem pathetischen Brief an den Kaplan Giovanni Francesco Fattucci seine Not geschildert.[3]) Er ist nicht müde geworden, mit Wort und Schrift den unschlüssigen Auftraggeber anzufeuern; er hat sich sogar erboten, die ganze Anlage der Grabdenkmäler in großen Holzmodellen auszuführen und in diesen Rahmen alle Figuren in Thon genau so anzubringen, wie sie gemacht werden sollten. Alles was er nach endlosen Bemühungen erreichte, war die ausweichende Antwort: „Wir möchten, daß in diesen Denkmälern etwas wirklich Gutes zustande käme, nämlich etwas von deiner Hand.“

Der Tod Leos X. im Dezember 1521 brachte die Angelegenheit vollends ins Stocken. Der Kardinal konnte sich aber zu einem endgültigen Aufgeben des Planes ebensowenig entschließen wie zu einer tatkräftigen Unterstützung Michelangelos. So vergingen Wochen und Monate in quälender Ungewißheit, und Schatten tiefster Schwermut senkten sich auf des Meisters Seele herab. „Tausend

---

[1]) Frey, Sammlung ausgewählter Briefe p. 175 und 176.

[2]) Varchi, Opere ed. Trieste. I lib. XII cap. 19 sagt von Clemens VII. „il quale intendeva e si dilettava maravigliosamente della scultura e della pittura“.

[3]) Milanesi, Lettere p. 421.

Mittel ersinnt mein Geist umsonst. Seitdem mir der alte Weg verlegt wurde, suche ich vergebens ihn wieder zu finden. Ich lebe zwischen Meer und Berg, zwischen Feuer und Schwert", so schrieb er als Antwort auf einen Brief, in welchem ihn Giovanni da Udine am 27. April 1522 aufgefordert hatte, nach Venedig zu kommen[1]). Ja, das Juliusdenkmal war der alte Weg, den er nicht wiederfinden konnte, die Medici-Kapelle der unsichere Hoffnungsanker, an den sich alle seine Gedanken klammerten. Da verklagten ihn die Rovere-Erben bei Hadrian VII., der eben im August 1522 seinen Einzug in Rom gehalten hatte. Michelangelo wurde mit einem Prozeß bedroht, wenn er nicht die Arbeit am Juliusdenkmal fortsetze, und gleichzeitig erhob der Kardinal seine Stimme und verlangte, erschreckt durch den drohenden Verlust, daß Michelangelo an den Gräbern von San Lorenzo arbeiten solle. Der Gequälte ließ ihm antworten, er sei durch seine Verpflichtungen gegen die Rovere-Erben gebunden, aber er machte keinen Hehl daraus, daß sein ganzes Herz an der neuen Aufgabe hing: „Gelingt es ihm, mich zu befreien, so verspreche ich, ohne allen Lohn für ihn zu arbeiten, solange ich lebe!" [2])

Soll man das Schicksal anklagen, soll man den Künstler allein für sein Unglück verantwortlich machen? Als die Deckengemälde der Sixtina enthüllt waren, gelang es Julius II. nicht mehr, Michelangelo zu bewegen, noch einmal die Gerüste aufzuschlagen und an die Bilder die letzte Hand zu legen. Als Michelangelo von Florenz endgültig nach Rom übergesiedelt war und die Medici-Denkmäler aus der Hand gegeben hatte, konnte ihn niemand mehr bestimmen, seine Gedanken noch einmal auf die unvollendeten Grabmäler zu richten. Genau so verhält es sich mit dem Julius-Denkmal. Er hatte es beiseite gelegt wie eine lästige Verpflichtung; er fühlte seine Schuld, ja er empfand selbst die Verfolgungen fast wie eine wohlverdiente Strafe, aber seine Begeisterung war tot; er konnte seinen Genius nicht wieder in die alten Bahnen zwingen.

---

[1]) Frey, Dichtungen p. 12 u. XIV. Vgl. Justi, Michelangelo p. 296.

[2]) Milanesi, Lettere p. 422.



PAPST CLEMENS VII
Porträt des Sebastiano del Piombo in der Pinakothek zu Neapel
Nach einer Aufnahme von D. Anderson

„Ihr werdet gehört haben, daß Medici Papst geworden ist", schrieb Michelangelo am 25. November 1523 an einen seiner Steinmetzen nach Carrara.[1] „Hierüber, glaube ich, freut sich die ganze Welt. Und ich glaube, daß man jetzt hier, was die Kunst anlangt, viele Dinge machen wird. Dient gut und treu, damit wir Ehre einlegen!" Die Wahl Clemens VII. bedeutet in der Geschichte der Medici-Monumente in der Tat den glücklichen Wendepunkt. Michelangelo ging selbst nach Rom, und es gelang ihm endlich, für seine Wünsche und Vorschläge Gehör zu finden. In den nächsten Monaten sehen wir seine Freunde Salviati und Fattucci redlich bemüht, die Rovere-Angelegenheit zu regeln, man denkt endlich daran, die Dienste des Meisters durch eine feste Provision zu vergüten, ja, in der Errichtung einer Medici-Bibliothek bei San Lorenzo eröffnet sich dem Meister eine neue glänzende Aussicht, sich als Architekt zu betätigen.[2]

Ein Schreiben, welches Michelangelo wahrscheinlich zu Anfang des Jahres 1524 direkt an Seine Heiligkeit richtete, läßt erkennen, daß der Bau der Sakristei vollendet war und bereits die höchste Bekrönung, die Laterne, erhalten hatte.[3] Es waren Monate ungestörten Schaffens, denn im Vatikan zeigte man sich eifrigst bemüht, dem Meister jeden Stein des Anstoßes aus dem Wege zu räumen. Als er sich unwirsch geweigert hatte, die niederen Weihen zu empfangen, um als Provision eine Praebende erhalten zu können, wurden ihm sofort fünfzig Dukaten als Monatsgehalt angeboten. Seine Bescheidenheit hatte nur fünfzehn verlangt, obwohl der Papst in seine Hand jetzt auch die ganze Leitung des Bibliothekbaues legte.[4] Die nächsten Jahre haben das Schicksal der Medici-Kapelle und ihrer Denkmäler entschieden. Trotzdem Buonarroti durch den Bau der Laurenziana seine Kräfte zersplittern mußte, trotz der nicht enden wollenden Anfeindungen der Rovere-Erben, die Michelangelo

---

[1]) Milanesi, Lettere p. 423.

[2]) Thode I, 387.

[3]) Milanesi, Lettere 424.

[4]) Frey, Briefe p. 206: Ne o voluto mostrare la lettera del vostro poco animo, che tanto v'avilite a chiedere di provisione quindici ducati il mese che è una vergognia.

mehr als einmal an den Rand der Verzweiflung brachten, trotz der Geldverlegenheiten und der Launen des Papstes, dessen Wünsche und Vorschläge beständig wechselten, ist doch die Arbeit an den Medici-Gräbern bis zum Beginn der Unruhen im Jahre 1527 stetig gefördert worden.

Im Januar und Februar 1524 wurden die ersten großen Modelle für die Grabmäler hergestellt; im März wurde die Steinarbeit begonnen.[1]) Michelangelo hoffte, noch im Laufe des Jahres die ganze Architektur der beiden Herzogsgräber aufzumauern. Aber schon im Mai gelangten in betreff der Anzahl und Aufstellung der Monumente neue Vorschläge von Rom nach Florenz. Jacopo Salviati, ein naher Verwandter des Papstes und Michelangelos besonderer Gönner, hatte, gelegentlich eines vertrauten Sonntagsgespräches im Belvedere, dem Papst den Vorschlag gemacht, auch sein eigenes Grabmal und das seines Oheims Leos X. in der Kapelle von San Lorenzo errichten zu lassen.[2]) Die glorreichste Epoche der ganzen Medici-Dynastie würde so durch Michelangelos Meisterhand in einem unvergleichlichen Denkmal verherrlicht worden sein. Clemens VII. ging auf den lockenden Antrag ein, und Michelangelo wurde ersucht, einen neuen Plan zu entwerfen für zwei getrennte Grabmäler der beiden Päpste und je ein Doppelgrab für die jüngeren Herzöge und die älteren Magnifici, Lorenzo und Giuliano. Natürlich sollten die Päpste die Ehrenplätze erhalten, die nächstbesten die unlängst verstorbenen Herzöge, die schlechtesten die Väter der beiden Päpste, die Magnifici. Man wird also gewünscht haben, Michelangelo solle den beiden Päpsten die Plätze anweisen, welche heute die Herzöge behaupten. Die Herzöge sollten wahrscheinlich dort in einem Doppelgrab ruhen, wo heute die Madonna und die Heiligen Cosmas und Damianus das Grab der Magnifici behüten; die Magnifici aber sollten ihr Denkmal hinter dem Altar erhalten. Michelangelos Antwort auf diesen Vorschlag ist verloren gegangen. Zwar sandte er Zeichnungen ein, aber er erklärte, die Anlage der Herzogsgräber nicht mehr verändern zu können, da eins derselben bereits auf-

[1]) Thode I p. 388.

[2]) Frey, Briefe 288.

gemauert sei.[1]) Er wird also die Papstgräber in seinen Plänen dort angeordnet haben, wo heute die Magnifici ruhen, und diese Anordnung weckte in Rom die Befürchtung, die Herzogsgräber möchten schöner ausfallen als die der Päpste. So wurde denn der wenig glückliche Vorschlag bereits im Juli 1524 wenigstens vorläufig wieder aufgegeben.[2]). Michelangelo wurde angewiesen, zunächst für den Schmuck der Denkmäler der Duchi und Magnifici Sorge zu tragen und dann zu erwägen, ob sich nicht im Chor der Kirche von San Lorenzo ein ehrenvoller Platz für die Monumente der beiden Medici-Päpste finden ließe. Clemens VII. hat an dem Gedanken, sein eigenes Grabmal und das Leos X. von Buonarrotis Hand vollendet zu sehen, noch lange festgehalten. Noch im April 1525 sandte Fattucci eine diesbezügliche Zeichnung nach Florenz zurück; im Oktober erneuerte der Papst den Auftrag für beide Denkmäler[3]), und noch im Dezember 1526 äußerte er den Wunsch, daß Michelangelo den beiden Medici-Päpsten in San Lorenzo ein Denkmal setzen möchte.[4])

Die „Ricordi" Michelangelos, welche aus dem Jahre 1524 ziemlich vollständig erhalten sind, bezeugen, daß in Bibliothek und Kapelle von San Lorenzo rüstig fortgearbeitet wurde. Unter den Gehülfen des Meisters wird damals auch Francesco da Sangallo, der Sohn seines alten Freundes Giuliano, namentlich aufgeführt.[5]) Da tauchte im Januar 1525 das Gespenst des Juliusdenkmals wieder auf, das sich in den nächsten Jahren fast regelmäßig gezeigt hat, wenn Michelangelo neue Lebenshoffnungen schöpfte. Das quälende Bewußtsein seiner Schuld und die unbezwingliche Abneigung gegen die Aufgabe selbst ließen ihn auch diesmal wieder die Fassung völlig verlieren. „So vermag ich nicht zu leben, geschweige denn zu arbeiten!" rief er verzweifelt aus.[6]) Und doch taten seine

[1]) Vgl. den Brief des Fattucci vom 7. Juni 1524 bei Frey p. 230: et io per me gli arei messi dove e duchi; ma per averne quasi fatta di quadro una, non ci è ordine.

[2]) Frey, p. 233.

[3]) Frey, Briefe p. 250 u. 260.

[4]) Frey, Briefe p. 284.

[5]) Milanesi, Lettere (Ricordi) p. 596.

[6]) Milanesi, Lettere p. 442.

Freunde in Rom das denkbarste, ihm die Ruhe des Daseins und die Sammlung zur Arbeit zu erhalten. Ein fast väterlicher Brief des alten Salviati ist ein beredtes Zeugnis für die Rücksicht und Nachsicht, mit welcher man den müden, mißtrauischen Mann behandelte: „Ich freue mich sehr zu hören, wie gern und eifrig du fortfährst, im Dienst Seiner Heiligkeit zu arbeiten. Aber es schmerzt mich, und es mißfällt mir sehr, daß du dich in deinen eigenen Angelegenheiten nicht an die Ratschläge kehrst, die dir von hier zugegangen sind. Da wir doch keinen andern Wunsch haben, als dir wohl zu tun und dich zufrieden zu stellen, wenn du arbeitest. Und wenn du alles das getan hättest, was dir von hier geschrieben wurde, so würde deine Angelegenheit mit dem Julius-Denkmal jetzt vielleicht schon geregelt und abgeschlossen sein. Deswegen scheint es mir, daß du in diesen Dingen mehr Vertrauen in uns setzen solltest und dich ganz auf uns verlassen, wie sich Seine Heiligkeit auf dich verläßt, nachdem er die Bibliothek und die Grabdenkmäler in deine Hand gelegt hat." [1])

Dies ist nur einer von den vielen Freundschaftsbeweisen, welche Michelangelo jetzt und später aus dem Vatikan erhalten hat. Seine edle Natur war für solche Tröstungen unendlich dankbar. „Er ist so beschaffen, daß man mit guten Worten und freundlicher Behandlung alles von ihm erlangen kann," hatte schon Pier Soderini im November 1506 an den Kardinal von Volterra geschrieben; „man muß ihm Liebe zeigen, ihn aufmuntern, und er wird staunenswerte Dinge vollbringen." [2]) Und von seiner eigenen Hand haben wir gerade aus jenen Tagen, in denen er so angestrengt an den Medici-Denkmälern arbeitete und so fruchtlos sich abmühte, das Problem des Julius-Denkmals zu lösen, eine Schilderung, wie sehr er ein fröhliches Nachtmahl bei einem Freunde, dem Capitano Cujo, genoß: „Es war mir ein großes Vergnügen, denn ich kam etwas aus meinem Trübsinn heraus. Und nicht nur das Gastmahl machte mir Freude, welches aufs angeregteste verlief, sondern noch vielmehr die Gespräche, welche man führte." [3])

[1]) Frey, Briefe p. 254.
[2]) Gaye, Carteggio II p. 92.
[3]) Milanesi, Lettere p. 446.

In einem solchen Leben der Mühsal und Sorge verweilt man gerne bei der Erinnerung an eine glückliche Stunde. Es ist die einzige, von der wir aus jener Zeit Kunde besitzen. Unendlich schwer lastete damals das Leben auf dem Künstler, der eigentlich nichts anderes vom Schicksal verlangte, als seine ganze Kraft in den Dienst seiner Kunst stellen zu können. So redlich sich die römischen Freunde bemühten, dem Meister seine Sorgen zu erleichtern, so wenig energisch trat doch damals der Papst für ihn ein. Ja, er quälte ihn fortgesetzt mit neuen Anliegen, wo die Abwicklung der alten Verpflichtungen doch noch auf Jahre hinaus ungeteilte Kräfte erforderte. In einem seiner Briefe an den getreuen Fattucci, vom 25. Oktober 1525 datiert, hat Michelangelo selbst mit schlichten Worten erzählt, was er damals arbeitete, wie er die Julius-Angelegenheit zu regeln hoffte, und wie unsäglich er unter dem Druck der Verhältnisse litt: „Auf Euren letzten Brief antworte ich, daß die vier begonnenen Figuren noch nicht vollendet sind, und daß noch viel daran zu tun ist. Die vier anderen für die Flüsse sind noch nicht begonnen, denn der Marmor ist noch nicht da. Und doch ist er gekommen. Ich schreibe das Nähere nicht, weil es nutzlos ist. Was das Julius-Denkmal anlangt, so bin ich zufrieden, ein Denkmal zu errichten, wie das von Pius in St. Peter, wie Ihr mir geschrieben habt. Ich werde es hier allmählich machen lassen, bald ein Stück, bald ein anderes, und ich werde es von dem Meinen zahlen, da ich die Provision habe und das Haus behalte, wie Ihr mir geschrieben habt: nämlich das Haus, daß ich in Rom bewohnte, mit dem Marmor dort und meinem Hausgerät. Um meinen Verpflichtungen nachzukommen, werde ich also den Erben von Papst Julius nichts anderes schuldig sein, als ein Denkmal wie das Piusgrab in St. Peter. Die Zeit wird man festsetzen, und ich werde die Figuren mit eigener Hand ausführen. Und wenn man mir weiter die Provision gibt, wie gesagt wurde, werde ich nicht aufhören, für Papst Clemens zu arbeiten, mit den Kräften, die ich habe, und die gering sind, weil ich alt bin. Man soll aber aufhören, mir fortwährend Verdruß und Schaden zuzufügen, wie es geschieht. Ich leide darunter, daß man mich schon seit Monaten nicht tun läßt, was ich will. Man kann nicht mit den Händen eine Sache machen und mit dem

Kopf eine andere, vor allem nicht bei der Marmorarbeit. Man sagt, alles dies geschehe, um mich anzuspornen. Ich sage, daß es schlechte Sporen sind, welche die Umkehr bewirken. Ich habe schon seit einem Jahr die Provision nicht mehr genommen und kämpfe mit der Armut. Ich bin allein mit meinen Beschwerden und habe deren so viele, daß sie mich mehr in Anspruch nehmen, als meine Kunst. Ich habe niemanden, der für mich sorgt und weiß nicht, wie es einzurichten."[1])

Dieser Brief, so müde, so hoffnungslos, so unaussprechlich traurig, machte Eindruck in Rom. Giovanni Spina, der Bankhalter der Medici in Florenz[2]), erhielt einen Verweis, weil er Michelangelo die Provision nicht gezahlt hatte. Giovanni Fattucci und Jacopo Salviati schrieben sofort Worte der Ermutigung und des Trostes. Der Papst ließ Michelangelo sagen, er werde in zwölf oder achtzehn Monaten nach Florenz kommen, nur um die Arbeiten in San Lorenzo zu sehen. Diese Versicherungen müssen Balsam gewesen sein für Michelangelos verwundetes Gemüt; und der kurze Waffenstillstand mit all den feindlichen Mächten, die ihm teils das Schicksal entgegenstellte, teils seine Phantasie erschuf, kam den Arbeiten in San Lorenzo zugute. Auch der Bau der Bibliothek wurde damals eifrigst betrieben, und es ist erstaunlich zu sehen, mit welchem Anteil Clemens VII. den Fortgang der Arbeiten in Florenz verfolgte, und wie er trotz schwerer politischer Sorgen Zeit fand, die Entwürfe Michelangelos zu prüfen, und über die Anlagen von Türen, Fenstern, Decken und Gesimsen sein Votum abzugeben. „Du weißt, daß die Päpste nicht lange leben", schrieb er eigenhändig unter einen Brief seines Sekretärs, „und wir könnten nicht mehr wünschen, als wir es tun, zu sehen oder wenigstens zu vernehmen, daß die Kapelle mit den Gräbern der Unsrigen und auch die Bibliothek vollendet sei. So empfehlen wir dir die eine Sache wie die andere, indem wir Gott in Geduld bitten, dir ins Herz zu geben, alles zu beschleunigen und nicht zu zweifeln, daß dir weder

---

[1]) Milanesi, Lettere p. 450.

[2]) Frey, Briefe p. 265: „Ho tocho uno buono rabbuffo", schrieb Spina, „Un buono strumento, e che benissimo v'intendeva", sagte Clemens VII. von diesem Diener seines Hauses. Frey, Briefe p. 278.

Aufgaben noch Lohn mangeln werden, solange wir leben. Nimm den Segen Gottes und den Unsrigen!"[1])

Man begreift, daß Michelangelo solcher persönlichen Anteilnahme Seiner Heiligkeit gegenüber nicht taub und stumm bleiben konnte, vor allem seit der Papst sich endlich bestrebt zeigte, seine Wünsche auf das Mögliche und Ausführbare zu beschränken. Er berichtete damals mehrfach nach Rom über den Bau der Bibliothek und die Anlage eines Ciboriums für die Reliquien von San Lorenzo, und die Lektüre seiner Briefe wird als eine Lieblingszerstreuung des Papstes geschildert. Aber je häufiger seine Berichte nach Rom wurden, desto mehr schloß sich der Meister von den Menschen in Florenz ab, die ihn mit ihrer Neugierde verfolgten. Niemand gelang es, einen Blick in seine Werkstatt zu tun, und wo die Augen leer ausgingen, mußte die Phantasie der erfindungsreichen Florentiner nachhelfen. Die seltsamsten Gerüchte gelangten nach Rom: Michelangelo lebe in beständigem Streit mit seinen Gehülfen; Michelangelo arbeite überhaupt nicht mehr; Michelangelo habe eine seiner kostbaren Figuren in der Sakristei zerbrochen und sei aufs höchste erzürnt.[2]) Der Papst war klug genug, diesen Erfindungen keinen Glauben zu schenken, aber er drängte immer ungestümer zur Arbeit. „Bitte Michelangelo", ließ er Fattucci am 3. April 1526 schreiben, „daß er zwei Dinge stets bedenken soll: zuerst daß einer nicht alles machen kann, sodann, daß wir nur noch kurze Zeit zu leben haben."[3])

Den Inhalt der meisten verloren gegangenen Briefe Michelangelos an die Vertreter des Papstes müssen wir aus den Antworten erraten, die von Rom nach Florenz zurückgingen, und die sich im Archivio Buonarrotti erhalten haben. Aber zum Glück besitzen wir aus jener Zeit wenigstens ein wertvolles Schreiben an Fattucci, dessen Datum sich auf den 17. Juni 1526 bestimmen läßt.[4]) Es gibt uns den erwünschten Aufschluß über den Zustand der Arbeiten in der Medici-Kapelle, bevor das Schrecknis des Julius-

[1]) Frey, Briefe p. 271.

[2]) Vgl. Frey, Briefe p. 277—281.

[3]) Frey, Briefe p. 279.

[4]) Frey, Regesten p. 17 n. 127.

Denkmals sich aufs neue erhob und durch das noch größere Schrecknis des Krieges wieder verschlungen wurde. Michelangelo schrieb: „In der kommenden Woche werde ich in der Sakristei die Figuren zudecken lassen, welche angefangen sind, denn ich will die Sakristei freilassen für die Marmorarbeiter, damit sie das andere Grabmal zu mauern anfangen gegenüber dem, welches schon aufgemauert ist. Und während sie mauern, meine ich, könnte man auch das Gewölbe herrichten, und ich glaube mit genügend Leuten könnte man es in zwei oder drei Monaten machen. Ich verstehe nichts davon. In übernächster Woche könnte Unser Herr nach seinem Willen auch Meister Giovanni da Udine senden, wenn er wünscht, daß man die Sache jetzt macht . . . . . Ich arbeite, soviel ich kann, und in vierzehn Tagen werde ich den anderen „Capitano" beginnen lassen. Dann bleiben mir von wichtigen Dingen nur die vier Flüsse. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier Figuren auf der Erde, nämlich die Flüsse, die beiden Capitani und unsere liebe Frau für das Grabmal der Frontseite — das sind die Figuren, die ich eigenhändig ausführen möchte. Und von ihnen sind sechs begonnen. Und ich traue mir zu, sie rechtzeitig zu beendigen und auch die anderen ausführen zu lassen, welche weniger wichtig sind.[1])

Aus diesem Schreiben entnehmen wir, daß Michelangelo sich bis dahin eigentlich ausschließlich mit den Herzogsgräbern befaßt hatte. Für das Denkmal der Magnifici war nur die Madonna in Marmor angelegt worden. An die Papstdenkmäler dachte Michelangelo überhaupt nicht mehr. Aber für jedes der Herzogsgräber wollte er fünf Statuen mit eigener Hand arbeiten. Von diesen waren die Figuren auf den Sarkophagdeckeln längst begonnen; einer der Capitani, und zwar der Herzog Giuliano, war in Arbeit. Überhaupt noch nicht begonnen waren damals die Flußgötter und die andere Porträtgestalt, nämlich der Herzog Lorenzo. Wie wir aus einem Bericht des Giovanni Mini vom 29. September 1531 entnehmen können, war auch fünf Jahre später noch an dieser Figur eigentlich alles zu tun[2].) Die Flußgötter aber, welche Michel-

[1]) Milanesi, Lettere 453.

[2]) Gaye, Carteggio II, 229. Vgl. Frey, Regesten p. 20 n. 142.



DIE MEDICI-KAPELLE VON SAN LORENZO

(Links unter den drei Statuen wurden die Magnifici Lorenzo und Giuliano beigesetzt)

Nach einer Aufnahme von Alinari

angelo, als ein begeisterter Verehrer der Antike, ausdrücklich seinem eigenen Meißel vorbehalten hatte, sind niemals in Angriff genommen worden.

Trotz der Pest, welche Rom in diesem Sommer heimsuchte, trotz des drohenden Krieges und schwerster Bedrängnis hat Clemens VII. seinem Künstler die nächsten Monate noch seine volle Teilnahme erhalten. Die Sorge des Papstes wandte sich jetzt vor allem den Grabdenkmälern zu. Die Ausgaben für die Bibliothek sollten vermindert werden, aber in der Sakristei sollten so viele Steinmetzen beschäftigt werden, wie man nur irgend brauche.[1] Ja, selbst an dem Plan, sein eigenes Denkmal und das Leos X. einmal von Michelangelo ausführen zu lassen, hielt Clemens VII. beharrlich fest.

Aber als sich im Herbst des Jahres 1526 das Gewitter drohend über dem Haupte des Papstes zusammenzog, ergab sich die Notwendigkeit von selbst, die Ausgaben zu vermindern. Mit größter Schonung teilte man dem Meister den Wunsch des Papstes mit und versicherte ihn dabei der unveränderten Zuneigung Seiner Heiligkeit.[2] Michelangelo scheint diese Wendung der Dinge nicht ganz ungelegen gekommen zu sein.[3] Er hatte eben neue Verfolgungen durch die Rovere-Erben erfahren, und er hoffte nun endlich Zeit zu gewinnen, um für das Julius-Grabmal zu arbeiten. Aber so sehr er sich auch sehnte, der Verpflichtungen gegen die Julius-Erben ledig zu werden, so klar erkannte er doch den Papst als den einzigen Halt im Wirrsal seines Lebens. „Wenn der Papst mir verloren ginge", rief er aus, „so wäre meines Bleibens nicht mehr in dieser Welt! Ich will jetzt nur das, was Seine Heiligkeit will, und ich weiß, er wünscht nicht meinen Ruin und meine Schande![4]")
Wie seltsam klingt dies Gelöbnis des bedrängten Meisters am Vorabend der Befreiung von Florenz und seines eigenen Bruches mit den Medici!

Drei volle Jahre bleiben wir jetzt ohne alle Kunde über den

[1]) Frey, Briefe 287 und 288.

[2]) Frey, Briefe 290.

[3]) Milanesi, Lettere 454.

[4]) Milanesi, Lettere 454.

Fortgang der Arbeiten in der Sakristei von San Lorenzo. Es waren Jahre der Trübsal, der Kriegsnot, der Verwüstung für ganz Italien, Jahre trügerischer Freiheitshoffnungen, schwerer Kämpfe und nutzloser Opfer für Florenz. Anfangs mag der Einfall der spanisch-deutschen Heeresmassen in Italien Michelangelo wie eine Befreiung erschienen sein von den unerträglichen Lasten, welche zwei Päpste auf seine Schultern gelegt hatten. Dann aber erkannte er bald den unentrinnbaren Konflikt, welchem er selbst in den Wogen' des Krieges entgegentrieb. Es ist fast rührend zu sehen, wie sich Clemens VII., kaum der fürchterlichen Brandschatzung Roms entronnen, sofort Michelangelos erinnerte. Er trug schon in Orvieto dem Florentiner Niccolini auf, Michelangelo einer Zahlung von 500 Dukaten und seiner ferneren Unterstützung zu versichern, wenn er weiter arbeiten wolle.

Fast ein Jahr war vergangen, seit die Häupter der Medici-Dynastie, Hippolyt und Alessandro, am 17. Mai 1527 unmittelbar nach der Erstürmung Roms die Arnostadt verlassen hatten. Man war schon damals in Florenz entschlossen, die Bedrängnis des Papstes zu benutzen und die wiedergewonnene Freiheit gegen sein Geschlecht zu behaupten. Aber die Florentiner Patrioten hatten ihre Rechnung ohne den zähen Familiensinn der Medici gemacht. Schon der alte Cosimo hatte gesagt: „Besser eine ruinierte Stadt als eine verlorene", und sein Enkel hat nach dieser Maxime gehandelt.[1]) Clemens VII. hat sein geistliches Ansehen ebenso unbedenklich wie einst Leo X. seinen Familieninteressen zum Opfer gebracht. Er verband sich mit Kaiser Karl V., dessen Truppen eben die furchtbarste Katastrophe über Rom heraufbeschworen hatten, er lieferte auch seine Vaterstadt dem Schwert, der Pest, dem Hunger aus, um dem unwürdigen, illegitimen Alessandro den Herzogshut zu verschaffen.

Michelangelo, der in Florenz naturgemäß als ein Parteigänger der Medici galt, in deren Dienst er seit mehr als zehn Jahren tätig war, wurde erst in den Strudel der Freiheitsbewegung gezogen, als man ihn zu Beginn des Jahres 1529 aufforderte, seine

---

[1]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom III, 2, p. 250.

unglückliche Vaterstadt gegen das anrückende kaiserliche Heer zu befestigen.[1]) Er liebte seine Heimat, die schöne, undankbare und doch „würdig von tausend Liebenden geliebt zu sein.“ [2]) Noch nach langen Jahren hat er voll Bitterkeit den Himmel angeklagt, einem Einzigen ausgeliefert zu haben, was einst so viele glücklich gemacht. So besann er sich nicht einen Augenblick, seine Pflicht als Patriot zu tun, aber man fragt sich doch, mit welchen Empfindungen er seine Marmorbilder in San Lorenzo preisgegeben hat, mit welch' zerrissenem Herzen er sich des Papstes, seines langmütigen Beschützers, erinnern mußte. Er leitete während der nächsten Monate die Befestigung des Hügels von San Miniato, welcher die Stadt und ihre Umgebung beherrscht. Aber die innere Zwietracht der Bürger, die Unmöglichkeit den einzigen Weg der Rettung zu verfolgen, der allmählich zur Gewißheit werdende Argwohn, daß der Befehlshaber der Florentiner Truppen, Malatesta Baglioni, ein Verräter sei, machten seine Lage unerträglich. Unter dem Druck einer heimlichen Warnung, daß sein Leben gefährdet sei, floh Buonarroti am 21. September 1529 aus Florenz zunächst nach Ferrara, dann nach Venedig. Aber schon nach wenigen Monaten trieb ihn die Vaterlandsliebe durch tausend Kriegsgefahren den Weg zurück nach Florenz. Ende November leitete er wieder die Verteidigung von San Miniato, und als der Heldenmut Ferruccis dem Verrat Malatestas unterlag, und Florenz am 12. August 1530 in die Hände der kaiserlichen Truppen fiel, war auch Michelangelos Leben mit dem Tode bedroht. Er soll in der höchsten Gefahr bei einem Freunde vor den Häschern Schutz gefunden haben, und die Fürsorge des Papstes rettete ihn vor weiterer Verfolgung. Aber seit jenen furchtbaren Erlebnissen, seitdem ihm auch sein Lieblingsbruder Buonarroto durch die Pest entrissen war, seitdem der uralte Ludovico jedes Verständnis für die Sorgen des Sohnes verloren hatte,[3]) fühlte sich Michelangelo der Vaterstadt entfremdet. Überdies war seine Sicherheit beständig

---

[1]) Thode I, 405. Milanesi, Lettere (Contratti artistici) p. 701.

[2]) Frey, Dichtungen p. 155 n. CIX.

[3]) Was Michelangelo durch seine Verwandten zu leiden hatte erhellt aus dem Brief an seinen Vater vom Juni 1523. Vgl. Milanesi, Lettere p. 55.

bedroht durch den Haß des gewalttätigen Herzogs Alessandro.[1]) Die Weigerung des Meisters, zu der Anlage einer Zwingburg in Florenz seinen Rat zu erteilen, würde ihm das Leben gekostet haben, hätte ihn der Papst nicht beschützt. Seltsames Verhängnis! Dieser Alessandro war der Bastard jenes Lorenzo, dessen Grabfigur Michelangelo sich gerade in jenen trüben Tagen zu meißeln angeschickt hat.

Was Giulio de' Medici als Kardinal durch die Vereitelung des Julius-Denkmals, durch Aufträge ohne Geldanweisungen und durch seine ewig schwankende Haltung Michelangelo an Zeit und Kraft geraubt, das hat er ihm als Papst redlich wieder zu ersetzen gesucht. Bis er die Augen schloß, hat Clemens VII. sich als Freund Michelangelos bewährt. Er hat ihm den großen Abfall großmütig verziehen, er hat mit unerschöpflicher Langmut seine ewig neuen Klagen gehört und seine Sorgen zu erleichtern versucht. Ohne diesen Papst wäre die herrliche Bibliothek von San Lorenzo niemals begonnen worden, und die Sakristei wäre eine Ruine geblieben wie die Fassade. Schon im Herbst des Unglücksjahres 1530 überbot sich der Papst in Sorge und Teilnahme für den Meister und sein Werk. „Vor allem solle Michelangelo bei guter Stimmung erhalten werden; nichts hätte Seine Heiligkeit mehr erfreuen können, als zu hören, daß Michelangelo wieder arbeite; es dürfe ihm an nichts fehlen, er solle in allem befriedigt werden, und für das verflossene Jahr solle ihm wieder seine Provision von 50 Dukaten ausgezahlt werden" — so lauten die Botschaften, welche damals von Rom nach Florenz gingen.[2])

Da der treffliche Fattucci längst nach Florenz zurückgekehrt war, so fiel dem Sebastiano del Piombo, dem bevorzugten Porträtmaler Seiner Heiligkeit, in den nächsten Jahren die wenig beneidenswerte Aufgabe zu, zwischen dem Papst in Rom, den Rovere-Erben in Urbino und Michelangelo in Florenz den Vermittler zu spielen. Der gewandte Venezianer hat die schwierige Rolle nicht ohne Geschick durchgeführt, und seine grenzenlose

---

[1]) Condivi ed. Pemsel p. 122.

[2]) Gaye, Carteggio II, 221.

Verehrung für den Genius Michelangelos erleichterte ihm die Aufgabe. Seine Briefe nach Florenz, welche die Jahre 1520 bis 1533 umfassen,[1]) sind eine unschätzbare Quelle zur Charakteristik Clemens VII. als Beschützers der Künste und ein zuverlässiges Echo der Sorgen und Stimmungen Michelangelos, vor allem in den letzten Jahren, ehe er Florenz verließ.

Die stille Sakristei von San Lorenzo war des Meisters Zufluchtsstätte geworden, nachdem er seine Hoffnungen als Patriot begraben hatte. In der Arbeit suchte er sich selbst, den Schmerz, die Schande zu vergessen.[2]) In den günstigen Berichten, welche der treue Prior von San Lorenzo, Figiovanni, jeden Tag über die fortschreitende Vollendung der Marmorbilder nach Rom gelangen ließ[3]), mochte Michelangelo zunächst das untrüglichste Mittel erkennen, seine gefährdete Existenz zu sichern. Clemens VII. hat es an Liebeswerbungen nicht fehlen lassen, aber es schien fast unmöglich, das Mißtrauen des unglücklichen Mannes zu überwinden, die gebrochenen Schwingen seiner Seele wieder aufzurichten und seine zerstörten Lebenshoffnungen neu zu wecken. Noch im Frühjahr 1531 sehen wir Sebastiano del Piombo die größten Anstrengungen machen, des Meisters Argwohn zu zerstreuen und ihm das erschütterte Vertrauen in des Papstes Wohlgeneigtheit wieder zu geben[4]). „Er liebt Euch, er kennt Euch, er betet Eure Werke an und genießt sie, wie nur jemals ein Mensch sie genossen hat. Und das gewährt doch dem Arbeitenden die höchste Befriedigung. Er spricht von Euch so ehrenvoll, mit solcher Anhänglichkeit und Liebe, daß ein Vater von seinem Sohne nicht freundlicher reden könnte. Es ist wahr, das Gerede während der Belagerung von Florenz hat ihn nicht wenig betrübt. Er zuckte die Achseln und sagte: Michelangelo hat unrecht; ich habe ihm niemals ein Leid zugefügt.

[1]) Eine große Lücke liegt zwischen dem 29. April 1525 und dem 24. Februar 1531. Vgl. Les Correspondants de Michel-Ange ed. Müntz und Milanesi. Paris 1890.

[2]) „Mentre che il danno e la vergogna dura"! Condivi (ed. Frey p. 134) erlaubt sich bei dieser Gelegenheit die seltsame Bemerkung, Michelangelo habe fünfzehn Jahre lang keinen Meißel in der Hand gehabt, als er nach der Restitution der Medici die Arbeit wieder aufnahm.

[3]) Vgl. Frey, Dichtungen p. 508 n. 26.

[4]) Brief vom 29. April 1531. Vgl. Les Correspondants de Michelange p. 38.

Daher, mein Gevatter, sucht den Dingen die gute Seite abzugewinnen, seid guten Mutes bei der Arbeit, die Ihr für ihn tut. Er weiß es, daß Ihr auch des Nachts arbeitet, und er ist sehr froh darüber. Aber er würde noch glücklicher sein, wenn er wüßte, daß Ihr zufrieden wäret und ruhigen Gemütes, und daß Ihr ihn ebenso liebtet wie er Euch. Verzeiht, Gevatter, wenn ich allzu freimütig rede. Zuneigung und guter Wille heißen mich sagen, was ich sage. Nur eine Gnade erbitte ich von Euch! Schätzt Euch selber richtig ein und erzürnt Euch nicht über jede Kleinigkeit und denkt daran, daß der Adler die Fliegen nicht achtet. Und nun ist es genug!"

Vielleicht hat Michelangelo niemals einsichtsvollere Ratschläge erhalten, vielleicht ist sein unglückliches Naturell, das ihn „in tausend Ehrungen nicht eine Kränkung vergessen ließ[1]," niemals richtiger gedeutet worden als in diesem Brief. Aber alle Bemühungen seiner Freunde, die Schatten der Schwermut von seiner Stirn zu verscheuchen, blieben ohne Erfolg, denn zu allem anderen Unheil hatte sich dräuend das Gespenst des Rovere-Denkmals gesellt. Niemals scheint Michelangelo körperlich und seelisch schwerer gelitten zu haben als im Sommer 1531, niemals hat er intensiver gearbeitet! Er hieb wie ein Verzweifelter auf seine Marmorblöcke ein und drückte den Zügen der „Aurora" den eigenen Jammer auf. Gerade damals wurden die beiden Frauengestalten vollendet, erst die „Nacht", dann die „Aurora".[2]) „Es gibt keinen größeren Arbeiter als Michelangelo, wenn er arbeiten will," rief Clemens VII. hocherfreut aus, als er die Nachricht empfing. Aber wenige Tage später ließ er den Künstler ermahnen, nicht mit so übermenschlicher Anstrengung zu arbeiten, er bat ihn, sich gesund und frisch und lebendig zu erhalten. Er wünschte auch, von Michelangelo nicht nur durch Dritte, sondern direkt zu hören.[3])

Je schneller drinnen in der Sakristei die Arbeit Michelangelos voranging, desto ungeduldiger wurde man draußen, in das wohlgehütete Geheimnis einzudringen. Es bedurfte besonderer

---

1) „Mille piacer non valgon un tormento".
2) Les Correspondants de Michelange p. 50 und p. 60.
3) Frey, Dichtungen p. 508 n. 26. Brief des Pierpaolo Marzi vom 20. Juni 1531.



Abb. 2 GRABMAL DES LORENZO DE' MEDICI
Nach einer Aufnahme von D. Anderson

haben.[1]) Sehr viel später, am 3. Juni 1559, wurden endlich auch die Gebeine der Magnifici Lorenzo und Giuliano in die neue Sakristei überführt. Sie erhielten ihren Platz, wo sie noch heute ruhen, unter der Madonna und den Schutzpatronen der Medici, Cosmas und Damianus. Diesen Platz hatte ja noch Michelangelo für das Doppelgrab bestimmt.[2])

Von allen Skizzen und Modellen, die Michelangelo für die Skulpturen in San Lorenzo zurückließ, sind nur die Heiligen Cosmas und Damianus von Montorsoli und Montelupo zur Ausführung gelangt. Tribolo erkrankte, als er eben Hand an die Allegorien für das Grabmal des Herzogs Giuliano gelegt hatte;[3]) von den Flußgöttern, die Michelangelo sich selber vorbehalten hatte, ist niemals wieder die Rede gewesen. Man muß es dem Herzog Cosimo zugestehen, daß er nichts unversucht gelassen hat, um Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, damit er an Ort und Stelle wenigstens seine Pläne für die weitere Ausgestaltung der Kapelle offenbare.[4]) Vasari, Tribolo, Benvenuto Cellini haben sich einer nach dem anderen vergeblich in dieser Richtung bemüht. Michelangelo würdigte sie kaum einer Antwort. So entschloß man sich, ohne ihn zu tun, was möglich war, und wenigstens die beiden Herzogsgräber waren im Jahre 1545 aufgestellt, und die Kapelle konnte für den Gottesdienst geöffnet werden.[5]) Damals entstanden die „mehr als hundert Sonette“ zum Preis der Marmorbilder

---

[1]) Varchi a. a. O. XV, 34: A' tredici di marzo si celebrarono in San Lorenzo alla presenza del signor Cosimo l'esequie al duca Alessandro con magnificentissima pompa e solennità. Il cadavere fu tratto dal deposito, e messo nella sagrestia nuova nel cassone di marmo fatto da Michelagnolo, nel quale son l'ossa del duca Lorenzo suo padre. Da sich bei der Öffnung des Sarkophags i. J. 1875 ergab, daß die Leiche Lorenzos unten lag, der Sarg Alessandros oben, so ist schon aus diesem Grunde anzunehmen, daß die Überführung der Überreste Lorenzos und auch wohl gleichzeitig Giulianos früher geschehen war. Frey, Regesten 152 scheint die Angabe Varchis entgangen zu sein. Vgl. über den Leichenbefund am 1. März 1875 Heath Wilson (1881) p. 563 u. 64.

[2]) Frey, Regesten 154.

[3]) Vasari VI, 64 und 65.

[4]) Burger a. a. O. 350.

[5]) Frey, Regesten 152. „The two principal groups in the new sacristy are now seen exactly as Michelangelo intended we should see them“, sagt Berenson, The drawings of Florentine painters I, 210, wie mir scheint, mit vollem Recht.

Michelangelos, von denen Cellini zu erzählen weiß.[1]) Damals dichtete Varchi seine Hymnen auf „Aurora" und „Nacht", damals verfaßte G. Battista Strozzi die berühmten Verse, denen Michelangelo die schönste Antwort zu Teil werden ließ.

Die Madonna aber, „die das Paradies verlassen hatte, um sich von Michelangelo in Marmor bilden zu lassen", der h. Cosmas von Montorsoli und der h. Damianus von Raffaello da Montelupo, befanden sich noch im Jahre 1549 in der Werkstatt, welche man dem Meister im Spätherbst 1531 neben der Kapelle von San Lorenzo eingeräumt hatte.[2]) Man hoffte eben immer noch, daß es gelingen werde, Michelangelos Interesse für seine Schöpfung wieder zu erwecken. Aber des Herzogs Cosimo Einladung durch Benvenuto Cellini im Jahre 1552 hat Michelangelo überhaupt nicht beantwortet.[3]) Völlig resultatlos verliefen drei Jahre später auch die Versuche Vasaris und des herzoglichen Kammerherrn Marinozzi. Michelangelo dankte diesmal aufs höflichste und führte aus, daß ihm der Bau von St. Peter nicht erlaube, Rom zu verlassen. Wenig später ließ er dem Herzog zwei Modelle der Fassade von San Lorenzo übermitteln, die dieser erbeten hatte.[4]) Da wurde, bald nachdem auch die Magnifici, Lorenzo und Giuliano, die letzte Ruhestätte in der Sakristei erhalten hatten, ein Jahr vor dem Tode Michelangelos, der Plan gefaßt, die Inneneinrichtung der Kapelle zu vollenden.

Schon in einem Schreiben vom 3. Februar 1562 hatte Vincenzo Borghini beim Herzog Klage erhoben gegen die Priester von San Lorenzo, welche die Sakristei mit ihren Marmorbildern in sträflicher Weise vernachlässigten. Die Wände waren durch Rauch geschwärzt, die Statuen mit Staub bedeckt. „Es ist eine Schmach," schreibt Borghini entrüstet, „denn es kommt kein Fremder von Bedeutung

---

[1]) O. Bacci, Vita di Benvenuto Cellini 353.

[2]) Vgl. Disegno del Doni. Venedig 1549. p. 48: „La stanza dove lavora, che v'è una Madonna che scese di Paradiso a farsi ritrarre. Un San Cosimo morbido, pastoso e ben lavorato di mano di messer Giouanni Agnolo (Montorsoli) e un San Damiano magrone di Raffaello da Monte Lupo figure bellissime."

[3]) Burger a. a. O. p. 350 hat die Quellen im Einzelnen angeführt.

[4]) Milanesi, Lettere 312 und 538.

nach Florenz, der nicht sofort diese Stätte aufsucht, wie um ein Wunder zu sehen."[1]) Der Herzog traf nicht nur sofortige Anordnungen, dem Übel abzuhelfen; er überwies die Angelegenheit von San Lorenzo zum endgültigen Abschluß den Mitgliedern der neugegründeten Accademia del Disegno. Vasari hat im Frühling 1563 noch einmal ein ausführliches Schreiben an Michelangelo gerichtet und ihn flehentlich gebeten, zu schreiben oder zu diktieren, was ihm noch von seinen Plänen für den Fresken- und Statuenschmuck der Kapelle erinnerlich sei.[2]) Die besten Künstler der neugegründeten Akademie hatten sich bereit erklärt, an der großen Aufgabe mit zu arbeiten, des Meisters Pläne zu verwirklichen: die Statuen in den Nischen über den Denkmälern der Herzöge und in den Blendnischen über den Türen, die Malereien an den Wänden und endlich die Fußböden — alles sollte endlich zur Vollendung gelangen.

Michelangelo schwieg. Es hat vielleicht niemals einen Künstler gegeben, der sich seinen eigenen Schöpfungen so schnell entfremdet fühlte. Die herrlichen Marmorgebilde, die er ängstlich vor jedem fremden Auge hütete, so lange seine Hand in der Werkstatt an ihnen schuf, gab er, ohne selbst für ihre Aufstellung genügend zu sorgen, gleichgültig preis, als sein Interesse nach anderer Richtung hin abgelenkt wurde. Es kümmerte ihn nicht, daß seine Statuen ein Jahrzehnt allen unsichtbar in Sakristei und Werkstatt verschlossen waren, er fragte nicht einmal mehr, welchen Eindruck die höchsten Offenbarungen seiner Marmorplastik auf die Florentiner, das Volk mit den guten Augen und der bösen Zunge, gemacht hätten. Er schwieg, als hätte er ein Geheimnis zu hüten; er schwieg vielleicht auch, weil er nicht wünschte, in der Kapelle von San Lorenzo den stillen Ernst seiner hohen Kunst durch die aufdringliche Sprache der Epigonen verdrängt zu sehen. Und dieser Wunsch, wenn er ihn je gehegt, ist in Erfüllung gegangen. Die Medici-Kapelle blieb das unentweihte Heiligtum des Bildhauers in Florenz wie die sixtinische Kapelle das des Malers in Rom. Nur ein Altar

[1]) Gaye, Carteggio III, 92. Vgl. Thode I, 472.

[2]) Vasari ed. Milanesi VIII, 366. Vgl. Geymüller a. a. O. p. 16.

mit zwei Kandelabern, vielleicht noch nach Zeichnungen des Meisters in reicher Marmorplastik ausgeführt, wurde in der Apsis der Sakristei aufgestellt.[1] Gegenüber fand, die Grabstätte der Magnifici bezeichnend, die unvollendete Madonna zwischen den Heiligen Cosmas und Damianus ihren Platz.

[1]) Einer der Leuchter zerbrach und wurde um 1741 von Ticciati erneuert. Er ist unendlich viel schlechter gearbeitet wie sein älteres Gegenüber. Vgl. Condivi ed. Gori p. 110 und Moreni, Basilica di San Lorenzo I, 240.

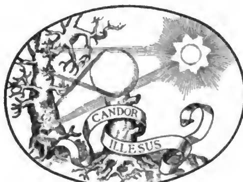


Abb. 4 IMPRESE CLEMENS VII



Abb. 5 SARKOPHAGRELIEF IN SAN LORENZO FUORI LE MURA IN ROM
Nach einer Originalzeichnung

ZWEITER ABSCHNITT · ÄLTERE DEUTUNGEN

Der Fremde: Der Anblick so vieler Herrlichkeiten in dieser Stadt hat mich in beständiges Erstaunen versetzt. Wie ist es möglich, daß ein Mensch so gut in seiner Jugend arbeiten konnte, und so bewunderungswürdig im Alter? Ich glaube, jene Statue der Madonna ist die herrlichste Skulptur der Welt.[1])

Der Florentiner: War es nicht ein Jammer, daß dem Giganten der Arm abgebrochen wurde.[2])

Der Fremde: Ein großer fürwahr! Aber wie gelangt man in diese wunderbare Sakristei?

Der Florentiner: Da durch die Kirche! Geht und tretet ein unter der Bedingung, daß Ihr es nicht macht wie ein anderer.

Der Fremde: O weh!

Der Florentiner: Erschreckt nicht so schnell! Fangt an einem Ende an und betrachtet diese herrlichen Feldherrngestalten, diese riesigen Männer, diese Sarkophage, diese Frauen — und dann staunt! Und wenn Ihr sie alle betrachtet habt, dann könnt Ihr erschrocken ausrufen: O weh! Aber sagt mir, was habt Ihr, daß Ihr wie angewurzelt diese Aurora betrachtet? Ihr regt und rührt Euch nicht mehr, seid Ihr vielleicht selbst in Marmor umgewandelt?

Aurora spricht: Es ist nicht lange her, edelste Herren, da kam eines Tages in Begleitung Michelangelos ein anderer Fremd-

---

[1]) Die Medici-Madonna mit den Heiligen Cosmas und Damianus wird schon hier genannt, ehe die Besucher in die Sakristei eintraten, weil sie damals noch in der Werkstatt neben der Kapelle stand. Vgl. auch Disegno del Doni p. 48, wo diese „stanza dove lavora" ausdrücklich genannt wird.

[2]) Gelegentlich eines Aufstandes i. J. 1527. Vgl. Condivi ed Pemsel p. 53 u. 54 Anmerkg. 1. Im November 1543 wurden die Fragmente wieder angesetzt. Vgl. Gotti I, p. 31.



DIE MEDICI-KAPELLE VON SAN LORENZO
(Rechts in der Ecke die Verbindungstür zwischen Kirche und Sakristei)
(Nach einer Aufnahme von Alinari)

ling auserlesenen Geistes. Nachdem er alles betrachtet und wieder betrachtet hatte, blieb sein Auge an meiner Schwester, der Nacht, hängen, die ihr dort seht. Und so völlig wurden alle seine Lebensgeister gefesselt, daß er sich nicht mehr rühren konnte. Als Michelangelo dies bemerkte, weckte er ihn nicht aus seiner Erstarrung, denn er hatte keine Gewalt über ein Geschöpf Gottes, wohl aber über sein eigenes. So näherte er sich ihr und weckte sie auf und ließ sie den Kopf emporheben. Und jener, der erstarrt war, als er sah, daß sie sich regte, bewegte er sich auch. Und so kam er zu sich selbst dank der Zaubergewalt des göttlichen Mannes. Die Nacht aber ließ das Haupt zurücksinken, und wie sie sich bewegte, zerbrach ihr linker Arm, den Michelangelo gemeißelt hatte, so mußte er ihr einen anderen machen, wie ihr seht, in einer anderen Lage, anmutiger und bequemer, als er früher gewesen war. Das gleiche, fürchtete ich, könnte diesem Edelmann zustoßen, der mich so starr ansieht. Und daher wurde ich gezwungen, da der nicht hier ist, der mich geschaffen hat, mich ein wenig zu bewegen, damit er aus der Ekstase seiner Betrachtung zu sich zurückkehre.

Der Florentiner: Wer wird es jemals glauben, signor forestiero, daß diese Aurora es war, die Euch den Geist zurückgegeben hat? Wird Euch jemand glauben, wenn Ihr erzählt, daß Sie zu Euch gesprochen hat? Und doch waret Ihr unbeweglich geworden wie sie. Und doch kann man noch immer sehen, daß sie wieder kalter Marmor ist mit einem Wort auf ihren Lippen. Nein, sie ist noch nicht erstarrt; wer wollte leugnen, wenn er sie sieht, daß sie sich noch bewegt?

Der Fremde: Ich stehe noch so unter dem Eindruck der Gewalt, den dieser Marmor auf mich ausübt, daß ich kaum zu sprechen vermag. Hätte diese Göttergestalt, die ein Erzengel geschaffen hat, nicht gesprochen, ich würde noch immer versteinert sein. Welche Wunderdinge sind dies! Ich berühre sie, und sie sind Stein. Ich berühre sie, und sie werden lebendig, und sie entzücken mich mehr, als wenn ich den Pulsschlag des Lebens fühlen würde. Ja, ich bin Stein geworden, und sie sind Fleisch.

Der Florentiner: Hier ist der Ansatz des ersten Armes für die Nacht. Und weil sie sich nicht in dieselbe Lage zurücklegte, hier

ist der andere Arm, den er dann gemeißelt hat. Ist das nicht ein Meister, der es versteht, einen ganzen Arm von der Schulter an zu verändern von einer Figur, die so wunderbar und vollendet erscheint wie diese?

Der Fremde: Wer ruht in diesem geschwärzten Sarkophag?[1])



Abb. 6 KOPF DER „AURORA"
Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

Der Florentiner: Die Asche des großen Herzogs Alexander wurde da hineingelegt.

---

[1]) Der „Cassone macchiato" hat auch Frey Kopfzerbrechen verursacht. Vgl. Reg. 153. Das Beschmutztsein des Sarkophages oder Sarges, was es gewesen sein mag, erhält im Diarium des Agostino Lapini (Firenze 1900 p. 101) überraschende Bestätigung: Fù sepolto detto duca Alexandro in Santo Lorenzo, in Sagrestia nuova, nel sepolcro a man sinistra: quale è sudicio e nero per causa del suo corpo. Sind Varchis oben erwähnte Angaben richtig, so müssen sich diese Angaben auf den Sarkophag Lorenzos beziehen. Später wurde die Kapelle mit Särgen der Medici angefüllt, bis sie Großherzog Ferdinand III. im Dezember 1791 entfernen ließ. Vgl. Compendio del Viaggio pittorico della Toscana. Firenze s. a. I, 85.

Der Fremde: Eine würdige Graburne für einen solchen Fürsten. Und diese Feldherrnfigur darüber?

Der Florentiner: Dieser und der andere gegenüber wurden gemeißelt, der eine als der Magnifico Giuliano der andere als der Herzog Lorenzo.



Abb. 7 KOPF DER „NACHT"
Nach einer Aufnahme von Alinari in Florenz

Der Fremde: Und diese wunderbaren Thonfiguren hier unten?

Der Florentiner: Es sollten zwei Marmorfiguren werden, die Michelangelo meißeln wollte.

Dies seltsam phantastische Stimmungsbild in den „Marmi" des Anton Francesco Doni, aus Wahrheit und Dichtung mit großer Kunst zusammengefügt, führt uns in die Medici-Kapelle zu einer Zeit, als Vasari und seine Gehilfen noch nicht die letzte Hand an ihre Herrichtung gelegt hatten. Doni veröffentlichte sein berühmtes Buch im Jahre 1552 in Venedig[1]), kurz nachdem Vasaris erste

[1]) I marmi di Antonfrancesco Doni. Firenze. Barbèra p. XXXI und II, 21.

Lebensbeschreibung Michelangelos erschienen war, ein Jahr früher als Condivi sein Leben Michelangelos herausgab. Aber da Doni bereits i. J. 1548 endgültig von Florenz nach Rom übersiedelte, so müssen wohl seine Aufzeichnungen, jedenfalls aber seine Erinnerungen aus früherer Zeit stammen. Er gibt also in seinem Buch die älteste Beschreibung der Kapelle, die wir besitzen. Die Situation ist sehr lebendig geschildert. Nachdem der Florentiner dem Fremdling die Madonna für das Doppelgrab der Magnifici in der alten Werkstatt Michelangelos gezeigt hat, führt er ihn durch die heute geschlossene Tür, welche einst Kirche und Sakristei verband, in die Kapelle ein. Hier trifft des Fremden Auge sofort das Grabmal des Lorenzo an der Wand gegenüber, und wie gebannt bleibt sein Blick an der Aurora haften. Sie beginnt zu reden und richtet durch ihre Erzählung die Aufmerksamkeit der beiden Besucher auf ihre Schwester, die Nacht. Diese zu bewundern treten sie jetzt zum Grabmal Giulianos hinüber, dann aber kehrt sich der Fremde wieder um, und fragt, wer in jenem Sarkophag unter der Aurora beigesetzt sei. „Die Asche des Herzogs Alessandro“, lautet die etwas befremdliche Antwort, denn vor ihm mußte doch auch sein Vater der Herzog Lorenzo hier bestattet worden sein. Dann fragt der Fremde noch nach den Namen der „Capitani“, und endlich



Abb. 8 GIULIANO DE' MEDICI
Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

fällt sein Blick auf zwei große Thonmodelle auf der Erde. Sie werden ihm als Entwürfe Michelangelos für zwei Marmorfiguren erklärt und stellten wohl ohne Zweifel zwei der niemals zur Ausführung gelangten Flußgötter dar. Wir sehen also, um das Jahr 1548 waren in der neuen Sakristei weder der Altar mit den Marmorleuchtern noch die Madonna mit den Schutzheiligen der Medici aufgestellt. Nur die beiden Herzogsdenkmäler waren so hergerichtet, wie wir sie heute sehen, und auf der Erde lagen noch die großen Flußgötter-Modelle, die seitdem verschwunden sind.[1])



Abb. 9 LORENZO DE' MEDICI
Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

Es kann nicht Wunder nehmen, daß sich die Bewunderung der Zeitgenossen Michelangelos vor allem den Allegorien von Nacht und Morgen zugewandt hat, von denen wir wissen, daß beide schon im September 1531 fast vollendet waren. Gerade dieser Zustand der Vollendung zeichnet sie vor ihren Partnern, den männlichen Allegorien aus, und dazu kommt, daß der Meister sich, wenigstens was die Nacht anlangt, einer besonders deutlichen Sprache bedient hat. Der in tiefstem Schlummer ruhenden Frau hat er noch die Eule, die Guirlande und die Maske als Symbole beigegeben. So

[1]) Sie werden schon von V. Borghini nicht mehr erwähnt, der uns in der zweiten Hälfte des Cinquecento in die Medici-Kapelle führt nach dem auch schon die Madonna und die Heiligen aufgestellt waren. Vgl. Il Riposo I, 188. Milano 1807.

wird auch die Aufmerksamkeit des Fremden in Donis anmutigem Dialog fast ausschließlich durch diese beiden Frauengestalten gefesselt. Er findet nicht ein Wort der Bewunderung für die „Capitani", geschweige denn für die unvollendet gebliebenen Männergestalten oder gar für die Thonmodelle auf der Erde.

Auch Benedetto Varchi, der sich als Historiker von Florenz vor allen anderen berufen fühlte, der Mitwelt zu einer Würdigung der Medici-Denkmäler zu verhelfen, und Vasari, welcher wenig später in seinem Leben Michelangelos dies glänzende Kapitel zu behandeln hatte, fanden für „Aurora" und „Nacht" die höchsten Töne der Begeisterung, während sie „Tag" und „Abend" nur flüchtig erwähnt haben. Varchi feierte die beiden Frauengestalten in hochtönenden Versen[1]; Vasari gab zuerst, ohne noch den Autor zu kennen, Giovanni Battista Strozzis berühmtes Sonett an die Nacht und Michelangelos noch berühmtere Antwort der großen Öffentlichkeit kund. Aber beide Männer erkannten doch, daß Michelangelos neueste Schöpfungen nicht nur Bewunderung heischten, daß sie vielmehr auch gebieterisch eine Erklärung, fast möchte man sagen eine Rechtfertigung verlangten. Noch niemals, weder im Mittelalter noch in der Renaissance, hatten in ganz Italien Grabdenkmäler einen solchen Schmuck erhalten. Noch niemals hatte man ein Paar lebensgroßer, liegender, nackter Gestalten als Schmuck eines Sarkophagdeckels verwendet gesehen. Die Kunst der Renaissance besaß bis dahin weder eine Personifikation der Nacht, noch eine solche der Aurora, von Tag und Abend ganz zu schweigen. Welch ein unergründliches Geheimnis hatte der „gran scultore", dem seine Gegner schon damals vorwarfen, daß der Sinn seiner Schöpfungen ihm nur allein bekannt sei, in diese neuen Wunderwerke seiner Kunst versenkt?

Die scharfsinnigen, kunstbegabten Florentiner werden daher nicht wenig aufgehorcht haben, als ihnen ihr berühmter Historiker am dritten Fastensonntag 1546 in der neu gegründeten

---

[1]) Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi. In Fiorenza 1549 p. 118 u. 119. Abgedruckt bei Moreni, Cappelle Medicee p. 75. Vgl. ebendort p. 74 die entzückten Worte Borghinis.

Akademie mit lauter Stimme des Rätsels Lösung verkündete.[1]) Varchi hatte diesen Leckerbissen für den Schluß seiner Rede aufbewahrt, nachdem er ausführlich über Michelangelos Beziehungen zu Dante gehandelt hatte. „Wer wird jemals," so schloß er, „das Ingenium dieses Mannes, ich sage nicht loben, sondern zur Genüge anstaunen können? Denn als er die Denkmäler des Herzogs von Nemours und des Herzogs Lorenzo de' Medici auszuführen hatte, gab er in vier Marmorblöcken, wie es Dante in seinen Versen getan hat, seinen erhabenen Ideen Ausdruck. Denn um anzudeuten — wie ich es wenigstens auffasse — daß als Grab eines jeden von ihnen eine Halbkugel nicht genüge, sondern die ganze Welt notwendig sei, so brachte er an dem einen die Nacht und den Tag, an dem anderen den Morgen und den Abend an, die Herzöge in die Mitte zu nehmen und sie zu bedecken, wie sie es mit der Erde tun. Ganz ähnlich verfuhr Dante an verschiedenen Stellen und vor allem im ersten Gesang des Paradieses, wo er schreibt:

In ihm hieß Sol den Tag bei uns erbleichen
Und dort erglüh'n; und auf dem Halbkreis hier
Die schwarze Nacht sich nah'n und dort entweichen."[2])

Vasari muß dieser Rede, die bereits im Jahre 1549 im Druck erschien, mit besonderer Andacht gelauscht haben. Er machte sich Varchis Auffassung sofort zu eigen und nahm seine Erklärung, die er kunstvoll mit einigen höfischen Phrasen verzierte, fast wörtlich in seine Lebensbeschreibung Michelangelos auf: „Aber vielmehr noch setzte er jedermann in Erstaunen, als er die Grabmäler der Herzöge Giuliano und Lorenzo de' Medici ausführend, sinnend bedachte, daß die ganze Erde nicht genüge, ihrer Herrlichkeit ein Ehrendenkmal zu sein. So wollte er gleichsam alle Teile der Schöpfung an ihrem Grabe versammeln, sie selber in die Mitte zu nehmen, und so ließ er vier Statuen ihre Gräber bedecken: Nacht und Tag, Morgen und Abend."[3])

Man darf wohl behaupten, daß Michelangelos Absichten nicht völliger mißverstanden werden konnten. Er, welcher San Miniato

[1]) Varchi, Florentiner Originalausgabe von 1549 p. 117, Opere (ed. Triest 1859) II p. 646.

[2]) V. 43—45. Übersetzung von Streckfuß. Vgl. Steinmann, Sixtina II p. 566 Anm. 1.

[3]) VII, 195 u. 196.

gegen die Feinde seiner Vaterstadt befestigt hatte, welche die Medici zurückführen wollten; er, der fast sein Leben aufs Spiel setzte, indem er seine Dienste dem Herzog Alessandro verweigerte; er, der wie wenig andere, die Menschen auf ihren wahren Wert einzuschätzen verstand — er hätte sich zu solcher Schmeichelei hergeben sollen, die für die Größten der Erde noch zu groß erscheint, geschweige denn für die unbedeutenden Sprossen eines schnell entarteten Geschlechtes? Fast will es scheinen, als habe sich Michelangelo selber herbeigelassen, durch den Mund Condivis die Phantasiegebilde seiner Landsleute zu zerstören. Allerdings behandelt Condivi, der ja von sich behaupten konnte, manches besser zu wissen als Vasari, gerade die Medici-Gräber mit einer unbegreiflichen Flüchtigkeit und Kürze. Aber er stellt doch der höfischen Deutung der Florentiner eine völlig neue, man möchte sagen, würdigere entgegen. „Der Grabmäler sind vier", schreibt er, „aufgestellt in einer Sakristei, die zu diesem Zweck, der alten Sakristei gegenüber, links von der Kirche angelegt wurde. Und obgleich sie alle eine Idee und eine Form darstellen, so sind doch die Figuren alle in Bewegung und Stellungen verschieden. Die Sarkophage sind in einer Art von Kapelle aufgestellt, und auf den Deckeln liegen je zwei Figuren in Überlebensgröße, nämlich ein Mann und eine Frau, welche den Tag und die Nacht bedeuten und beide zusammen die Zeit, welche alles zerstört. Und damit seine Absicht noch besser verstanden würde, brachte er bei der Nacht, die in Gestalt eines Weibes von wunderbarer Schönheit erscheint, die Eule und andere Sinnbilder an und ebenso beim Tage seine Kennzeichen. Und um die Zeit anzudeuten, wollte er eine Maus bilden, weil dieses Tier fortwährend nagt und alles ebenso verzehrt wie die Zeit. Er hatte zu diesem Zweck oben an der Statue etwas Marmor stehen lassen, aber er wurde später an der Ausführung verhindert. Es sind auch noch andere Statuen da, welche diejenigen darstellen sollen, für welche die Grabmäler errichtet wurden, alle eher in göttlicher als in menschlicher Vollendung." [1])

---

[1]) Condivi ed. Frey p. 134. Übersetzung von Pemsel p. 119 u. 120.

Diese Beschreibung erscheint so dürftig und ungenau, daß sie Zweifel erweckt, ob Condivi überhaupt die Medici-Kapelle jemals betreten hat.[1]) Man kann doch kaum den flachen Aufbau hinter den Denkmälern als „certe Cappelle" bezeichnen, und man würde bei der Nacht den Marmor für die Maus ebenso vergeblich suchen, wie den Ansatz eines neuen linken Armes, von dem die Aurora in Donis Dialog dem Fremden erzählt. Es befremdet überdies, daß überhaupt nur die Allegorien am Grabmal des Herzogs Giuliano namentlich angeführt werden, daß nur über sie die Erklärung abgegeben wird, sie bedeuteten den Wechsel der alles verschlingenden Zeit. Sollte sich Michelangelo wirklich damit begnügt haben, diesen schon an sich nicht sonderlich originellen Gedanken in den Allegorien des Lorenzo-Denkmals noch einmal zu wiederholen?[2])

Seltsamerweise hat sich aber auch der Meister selbst schon viel früher über den Sinn des Giuliano-Denkmals geäußert und zwar über dieses allein und in ganz ähnlicher Weise wie Condivi. In der Casa Buonarroti befindet sich ein merkwürdiges Blatt.[3]) Es mutet uns an wie ein früher Entwurf für das Giuliano-Denkmal. Oben liest man in größeren Abständen zweimal untereinander geschrieben: el cielo e la terra, darunter stehen schwer verständliche Worte, welche der Künstler den Allegorien von Tag und Nacht gleichsam zu ihrer eigenen Erklärung in den Mund legt: „Der Tag und die Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf zum Tode geführt den Herzog Giuliano. Es ist ganz gerecht, daß er Rache übt, wie er es tut. Und die Rache ist diese, daß er uns, die wir ihn getötet, im Tode noch das Licht genommen hat. Und mit seinen geschlossenen Augen hat er auch die unsrigen geschlossen, die nun nicht mehr leuchten

---

[1]) Bottari hat sich in seiner Ausgabe des Michelangelo-Lebens von Vasari (Roma 1760) p. 54 Anm. 2 der Mühe unterzogen, die Fehler Condivis im einzelnen zu widerlegen.

[2]) Diese Annahme war vor hundert Jahren die herrschende. So sagt Moreni, Cappelle Medicee p. 48: Un giudizioso spettatore le considerà piuttosto come l'emblema del continuo cangiamento delle cose terrene e della brevita della vita humana.

[3]) Frey (Regesten II p. 1 und Dichtungen p. 14 n. XVII und p. 313) bestimmte die Entstehungszeit dieses Blattes auf das Jahr 1523.

über der Erde. Was hätte er nur aus uns gemacht, wenn er am Leben geblieben wäre?"

Soviel wird vor allem durch diese schwerverständlichen Betrachtungen des Meisters festgestellt, daß er selbst die beiden Allegorien auf dem Sarkophag Giulianos als Tag und Nacht bezeichnet hat. Ebenso sicher bedeuten die Worte Himmel und Erde die beiden anderen Allegorien in den leeren Nischen neben dem Herzog, an deren Ausführung Michelangelo noch gedacht hat, als er vor der Übersiedlung nach Rom sein großes Werk den Schüler- und Gehilfen-Händen überantwortete. Er hat diesen Gedanken einer trauernden Erde und eines jauchzenden Himmels einfach vom Julius-Denkmal auf das Medici-Monument übertragen, und Tribolo war ausersehen worden, beide Statuen, für welche der Meister selbst noch die Modelle gemacht,[1]) in Marmor auszuführen. Aber sein Mißgeschick wollte, daß er erkrankte, als er kaum die „Erde" begonnen hatte. Kaum war er genesen, so starb Papst Clemens und alle Künstler gaben ihre Arbeiten preis.[2])

So stimmen die Bezeichnungen auf dem Florentiner Blatt vollständig mit den Absichten Michelangelos überein, und weiter muß zugegeben werden, daß auch die Deutung von Tag und Nacht sich als Sinnbild der alles zerstörenden Zeit mit der Erklärung Condivis deckt. Ja, wie Doni später die Aurora redend einführt, so hat auch Michelangelo der Nacht die berühmten Verse in den Mund gelegt, mit welchen er dem Giovanni Battista Strozzi für sein Sonett gedankt hat:

Caro m' è 'l sonno et più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m' è gran ventura
Però non mi destar, deh! parla basso.[3])

Hier läßt der Meister die Nacht ihr Schicksal preisen, daß sie schläft. Er läßt sie den Beschauer bitten, sie nicht zu wecken:

So lange unsere Schmach und unsere Schande währen,
Nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren!

---

[1]) Brief an Figiovanni vom 15. Oktober 1533: e domandassera arò finiti dua modelli picoli che io fo pel Tribolo, e martedi vo'partire a ogni modo. (Milanesi p. 470.) Wahrscheinlich waren dies die beiden Modelle für Himmel und Erde.

[2]) Vasari VI, 65.

[3]) Frey, Dichtungen 126 u. sonst unzählige Male abgedruckt. Über Giovanni Battista Strozzi vgl. Frey ebendort p. 412.

Man begreift, daß Varchis und Vasaris Erklärungen in der Deutungsgeschichte der Medici-Gräber keine Rolle gespielt haben. Sie geben sich zu klar als Schmeicheleien für die toten Medici-Fürsten zu erkennen, welche für den lebenden bestimmt waren. Condivis Deutung geht sozusagen in Michelangelos eigenen Worten auf und unter, und so bleiben uns von älteren Deutungen nur noch des Meisters eigene Äußerungen. Mit diesen aber hatte sich noch jeder abzufinden, dem es überhaupt um die Ergründung des Geheimnisses ernst war.

Man kann die Unzahl derer, die es seit fast vier Jahrhunderten versucht haben, ein Scherflein zur Deutung der Medici-Skulpturen beizutragen — mille penne ne son gia stanche — zwanglos in drei Gruppen teilen. Die einen begnügten sich im wesentlichen mit Michelangelos eigener Erläuterung der Skulpturen am Denkmal Giulianos und erklärten, es hieße der Kunst des Meisters Gewalt antun, noch mehr in ihr zu entdecken, als er hier selber ausgesprochen habe. Die anderen riefen die hoffnungslose Klage der Nacht zum Zeugnis an und erklärten die Skulpturen der Medici-Kapelle als Michelangelos politisches Glaubensbekenntnis, indem sie alles, was er hier geschaffen, unter den Fluch des tragischen Konfliktes stellten, welcher in jenen Unglücksjahren die Seele des Patrioten zerriß. Die dritten aber erkannten, daß es schwerlich gelingen werde, die brennende Frage mit des Meisters eigenen Worten zu lösen, und sie suchten daher ihr Heil auf eigenen Wegen.

Anton Springer hat meines Wissens zuerst das Blatt der Casa Buonarroti, welches Dupré im Jubiläumsjahre 1875 publiziert hatte,[1]) seinen Ausführungen über den Sinn der Medici-Allegorien zugrunde gelegt. Er gibt zwar zu, daß die Deutung dunkel sei und künstlich geschraubt,[2]) aber er meint doch, man dürfe nicht bestreiten, daß ihre Darstellung in der Meinung und Absicht des Künstlers gelegen habe oder wohl gar behaupten, sie widerspreche seiner sonst bekannten An-

---

[1]) Michelangiolo Buonarroti, Ricordo al popolo Italiano. p. 73. Firenze 1875. Springer, Raffael und Michelangelo. 2te Auflage II, 254.

[2]) „Passablement subtile" nennt auch Müntz die Deutung Michelangelos, mit der er nicht viel anzufangen weiß. Vgl. Les tombeaux des Médicis in der Revue universelle illustrée p. 206.

schauungsweise. Riegel gibt gleichfalls zu, daß der zweite Teil der Aufzeichnung Michelangelos eigentlich unverständlich sei, aber er hält sich an den ersten Teil und erklärt, Michelangelo habe mit seinen Bildern nichts anderes sagen wollen, als das, was er auch mit Worten ausgesprochen, daß nämlich die Zeit die Besiegerin des Menschen sei.[1]) Frey geht noch weiter. Er meint, die Deutung Michelangelos entbehre weder der charakteristischen Pointe noch des poetischen Reizes.[2]) Aber er hat sich doch später selbst entschlossen, in seine mustergültige Ausgabe der Dichtungen Michelangelos auch die seltsame Strophe der Casa Buonarroti aufzunehmen. Er hatte erkannt, daß hier der Dichter zu uns spricht und nicht der Künstler, der Dichter, der es fertig brachte, auf den Tod eines Cecchino Bracci nicht weniger als fünfzig Grabschriften zu dichten, mit immer neuen und oft wenig glücklichen Wort- und Gedankenspielen Jugend, Tugend, Schönheit, Namen und Abstammung des Dahingegangenen preisend.

Wie bedenklich es auch scheinen mag, ein müßiges Wortspiel, das vielleicht nur als geistreich dunkles Programm bestimmt war, Seiner Heiligkeit vorgelegt zu werden, als Grundlage für die Gesamtdeutung der Medici-Skulpturen zu benutzen — die Tatsache bleibt bestehen, daß Michelangelo auf diesem Blatt selbst seine Allegorien am Denkmal Giulianos mit den Namen „Tag" und „Nacht" getauft hat. Aber ebenso sicher ist, daß uns die Bezeichnung von „Abend" und „Morgen" überhaupt nicht aus des Meisters Munde überliefert ist. Und selbst, wenn er sie so benannt hätte, man scheut sich ihm zuzutraun, er habe ihnen die gleiche Bedeutung gegeben wie den Allegorien am Grabmal gegenüber.

Das Blatt der Casa Buonarroti verdankt seinen Ruhm vielleicht dem Umstande, daß es einen positiven Ersatz bot für die aufgegebene ältere Theorie, Michelangelo habe den Skulpturen von San Lorenzo seine Überzeugungen als Patriot aufgeprägt, seinen Jammer über den Verlust der Freiheit von Florenz und seinen Haß gegen ihre Unterdrücker, die Medici. Die Antwort,

---

[1]) Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens p. 133. Vgl. auch Harford, The life of Michael Angelo Buonarroti II, 29.

[2]) Studien zu Michelagniolo (Regesten) p. 3. (Sonderabdruck).

welche der Meister selbst durch den Mund der Nacht auf die Verse Strozzis gab, schien für seine Marmorbilder ohne weiteres eine politische Bedeutung sicher zu stellen. Der Dichter Niccolini hat diese Auffassung mit besonderer Begeisterung vertreten. Man höre, was er über die Statue des Duca Lorenzo sagt: „Er stellte den Lorenzo sitzend dar, in tiefes Nachdenken versunken, über seinem Grabe. Aber die Gedanken des Tyrannen sind Gewissensbisse. Ich lese sie auf jener ausdrucksvollen Stirn, und ich meine zu hören, wie ihm der Tod aus der offenen Gruft entgegenruft: Steige hinab, dahin, wo auch für die Mächtigen die Gerechtigkeit der Menschen und das Gericht Gottes beginnt. Und mit Aurora und Crepuscolo wollte er dem Herzog sagen, daß der Glanz seiner unseligen Herrschaft falsch und vergänglich gewesen sei." [1])

Man verzeiht einem Dichter gerne seine Phantasiegebilde, vor allem wenn sie einen so erhabenen Ausdruck erhalten wie bei Niccolini. Aber auch ein so tiefer Denker wie Ollivier, obwohl er Niccolinis Deutung zurückwies, hat sich und anderen das Geheimnis der Medici-Skulpturen aus der tränenreichen Geschichte von Florenz zu erklären gesucht: „Gibt es noch in der Welt ein solches Heiligtum des Schmerzes, kann man hier nicht mit Shakespeare ausrufen: O Schmerz, du bist zum Monument geworden? So lange diese Marmorbilder nicht in Stücke zerbrochen sind, so lange wird man ihren Fluch und ihre Seufzer hören; so lange diese Kapelle nicht zerstört sein wird, wird sie schneidender als das Super flumina Babylonis einen Protest der Besiegten gegen das Schicksal bedeuten, eine Klage des Geächteten, der sich nicht trösten lassen will, weil er sein Vaterland verloren hat." [2])

---

[1]) Del sublime e di Michelangiolo, Discorso di G. B. Niccolini. Firenze 1825 p. 23.

[2]) Émile Ollivier, Michel-Ange. Paris 1892 p. 181. Eins der geistvollsten Bücher, die über Michelangelo geschrieben wurden. Vgl. auch von demselben Verfasser: Une visite à la chapelle des Médicis. Paris 1872. Eine ähnliche Auffassung, nur von der Politik auf die Person Michelangelos übertragen, vertritt G. Warnecke: Die große Trauer, die fast sein ganzes Leben erfüllt, hat in diesen Gestalten einen ergreifenden Ausdruck gefunden. Vgl. Kunstchronik V (1893/94) p. 238. »Il sculpta sa douleur et sa rage«, schreibt einer der jüngsten Biographen Michelangelos Romain Rolland (Michel-Ange p. 71). Zu einer Erklärung der Statuen aus der politischen Geschichte Italiens neigt auch Guillaume: L'œuvre e la vie de Michel-Ange. Paris 1876. Ed. Gazzette des Beaux Arts p. 88.

Noch viel weiter als diese älteren Erklärer ist Julius Vogel in der historischen Deutung gegangen. Er glaubte in der Statue des Herzogs Lorenzo, des Tyrannen Niccolinis, den Gewissensbisse foltern, eine Verherrlichung des unglücklichen Freiheitshelden erkennen zu dürfen, der seine Liebe zur Vaterstadt mit einem qualvollen Tode besiegelte. „Francesco Ferrucci ist hier dargestellt", ruft er aus, und „kein andrer ist der trauernde Krieger. Unter ihm liegt, schwer bedrängt, die Freiheit seines Vaterlandes im Bilde der blühenden, aber verzweifelt ringenden Jungfrau (Aurora). Vom Drange beseelt ihr zu helfen, ruft er die Mannschaft des Landes auf. Diese aber, ausgeartet und schon durchdrungen vom süßen Gifte, mit dem Tyrannen die Tugend einzuschläfern wissen, will auf den Ruf nicht hören, sondern versinkt in ehr- und tatenlose Gleichgültigkeit." [1])

Als man vor dreißig Jahren dem Schöpfer des David und der Medici-Kapelle in Florenz ein Denkmal errichtete, da war die historische Deutung der Skulpturen so allgemein anerkannt, daß man auf den Sockel des Monuments, auf San Lorenzo hindeutend, die Worte schrieb: Vi leggerai, o cittadino, scolpita l'ultima pagina della storia di Firenze Repubblica!

Schon wenige Jahre später hat Springer mit Erfolg versucht, einer politischen Erklärung der Medici-Skulpturen entgegenzutreten. Er wies darauf hin, daß die Sonette an die Nacht überhaupt erst lange Jahre nach ihrer Vollendung entstanden sind, und daß die Gesamtkomposition der Denkmäler, an welche doch Michelangelo einst mit höchster Begeisterung herangetreten ist, bereits lange vor Ausbruch des Krieges entworfen war [2]). Frey schloß sich neuerdings dieser Auffassung bedingungslos an, indem er sie noch durch den Nachweis stützte, daß Michelangelos Antwort an Giovanni Battista Strozzi nicht vor dem Jahre 1545 verfaßt sein kann. [3]) Sie entstand,

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst XIII (1878) p. 61. Ebendort her ist auch die Inschrift am Sockel des Michelangelo-Denkmals entlehnt. Vgl. auch Heath Wilson, Life and Works of Michelangelo-Buonarroti p. 392. London 1881. Einen, so weit ich sehe, wenig gekannten Lebensabriß des Ferrucci schrieb Donato Giannotti. Opere ed. Firenze 1850. I. p. 43 ff.

[2]) Raffael und Michelangelo II, 250 u. 51.

[3]) Dichtungen p. 409 ff.

ebenso wie das berühmte Sonett an Florenz[1]), im Kreise der Florentiner Verbannten in Rom, die sich um den Meister scharten, der jener hoffnungslosen Kämpfe längst vergangener Tage mit trauernder Resignation gedachte.

Man sieht, des Meisters eigene Worte lassen uns im Stich, wenn wir sie benutzen wollen, sein Werk zu deuten. Und wer hätte das anders erwarten können? Alle diejenigen, welche Michelangelo jemals seines vertrauteren Umganges gewürdigt hat, wußten es ja, wie ungern er über seine künstlerischen Taten und Absichten sprach. Seine Werkstatt galt allen als ein Heiligtum, das kein Mensch zu betreten wagte, wenn er an der Arbeit war. Es ist bezeichnend, daß sich unter den vielen erhaltenen Briefen aus der Sixtina-Periode auch nicht einer findet, der über den Gegenstand seiner Malereien die mindeste Andeutung enthielte. Wenn Michelangelo als Diener des Papstes über den Fortgang seiner Arbeiten in San Lorenzo von Florenz nach Rom berichtete, so war er trotz der brennenden Anteilnahme Clemens VII. nichts weniger als mitteilsam. Niemals nannte er irgend einen der Namen, welche uns heute so geläufig sind; er sprach nur von den „Figuren" auf den Sarkophagdeckeln, von den „Capitani", von den „Fiumi". Der Papst mußte sich resignieren. „Michelangelo soll diese Denkmäler auf seine Weise machen", sagte er, „aber mein eigenes Grabmal und das Leos X. soll er auf meine Weise machen."[2]) Der Meister kannte und fürchtete seine eigene Natur. Wie er das Julius-Denkmal hasste, nachdem es ein Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden war, so fühlte er, daß er auch hier die Lust zur Arbeit verlieren würde, sobald ihr Geheimnis preisgegeben war. So ist das Blatt der Casa Buonarroti vielleicht das einzige Zugeständnis gewesen, welches er seinem nachsichtigen Auftraggeber gemacht hat. Und daß er sich wohl bewußt war, Clemens VII. auf eine falsche Fährte gewiesen zu haben, dafür zeugt das undurchdringliche Schweigen, das Michelangelo allen Bitten, Versprechungen und Beteuerungen zum Trotz bis an sein Lebensende über die Medici-Denkmäler

---

[1]) „Per molti, Donna, anzi per mille amanti creata fusti e d'angelica forma." Vgl. Frey, Dichtungen p. 155.

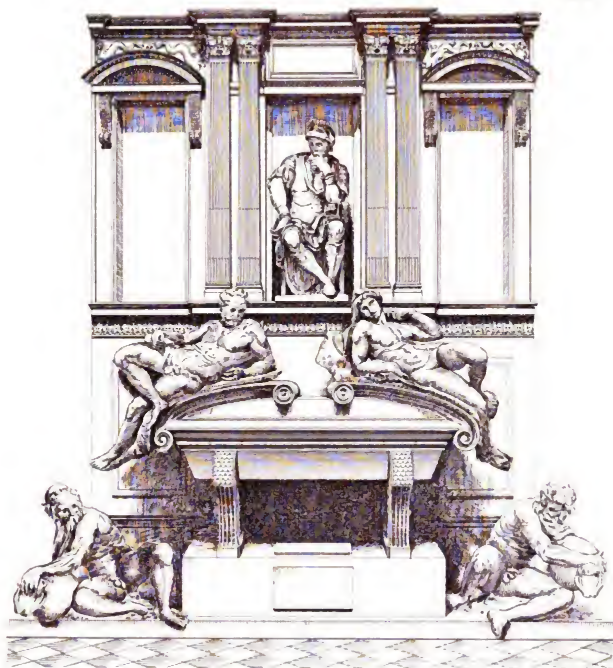
[2]) Frey, Briefe p. 288.

bewahrt hat. Er nahm das Herz seines Geheimnisses mit sich ins Grab.

Was Michelangelo nicht freiwillig hergeben wollte, das war die Forschung seitdem in stets sich erneuernden Versuchen bestrebt, ihm zu entreissen. Die Kunst der Römer und die Philosophie der Griechen, antiker Totenkult und christliche Glaubensvorstellungen sind aufgewandt worden, diese marmornen Rätsel zu deuten. Auf „die hohe Warte platonischer Philosophie" führen uns Victor Kaiser und A. Oeri. Kaiser sieht in Buonarrotis Medici-Fürsten Vertreter der sittlich strebenden Menschenwelt; er meint, der Künstler habe in den Grabdenkmälern von San Lorenzo dem Buche Macchiavellis vom Fürsten die platonischen Ideen vom königlichen Berufe des Staatsmannes entgegenhalten wollen. Er nennt den Meister einen Sterndeuter des Ewigen, der den schwankenden Geistern seiner Zeit den festen Pol in der Flucht des menschlichen Lebens zeige — das antistrophische Ebenmaß von Vernunft und Willen, als die wahre Gesundheit des Geistes, die Sophrosyne im weiteren Sinne.[1]) Oeri weist speziell auf Platons Phaedon hin und greift hier das letzte Gespräch des Sokrates mit seinem thebanischen Freunde Kebes heraus. „Gibt es einen Gegensatz zum Leben, wie das Wachen einer zum Schlafen ist", fragt Sokrates? — „Allerdings", antwortet Kebes, „das Totsein". — „Also entstehen diese beiden Zustände aus einander, wenn anders sie Gegensätze sind, und da ihrer zwei sind, gibt er auch zwei Werdevorgänge zwischen ihnen?" — „Natürlich!" — „Das eine der genannten Gegensatzpaare will ich mit samt seinen Werdevorgängen nennen, und du sage mir dann das andere. Ich spreche also vom Wachen und Schlafen und sage, daß aus dem Wachen das Schlafen werde, und daß der eine Werdevorgang das Einschlafen, der andere das Aufwachen sei". „Da sind sie ja", ruft Oeri aus, „rechts die Gegensätze Schlaf, Tod — Wachen, Leben; links die sich entgegengesetzten Werdevorgänge Einschlafen, Sterben — Erwachen, Wiederaufleben."[2]) Hier berührt sich Oeris platonische Deutung

[1]) Zeitschrift für Völkerpsychologie XVI (1885) p. 220 und 239 ff.

[2]) Basler Nachrichten, 3. Juli 1905.



DAS GRABMAL DES LORENZO DE' MEDICI
mit den Flußgöttern Tribolos
Nach einer Originalzeichnung

mit der Auffassung von Herman Grimm, der in den Allegorien von Tag und Nacht den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod erkannt hat, in Abend und Morgen aber den Übergang der Seele aus dem einen Zustand in den anderen.[1])

In schroffem Gegensatz zu diesen der griechischen Philosophie entlehnten Vorstellungen, welche durch die Platonische Akademie in Florenz allgemeiner bekannt geworden waren, hat neuerdings Heinrich Brockhaus die Skulpturen von San Lorenzo aus den Hymnen des heiligen Ambrosius zu deuten unternommen.[2]) „Im abendlichen dem Vespergottesdienst", schreibt er, „preisen diese Hymnen den Schöpfer des Lichtes oder Tages, des Himmels, der Gewässer und der Erde mit den ihnen gegebenen Geschöpfen — Himmel — Erde — Flüsse, kurz, die nichtausgeführte Hälfte des ganzen Planes findet in diesem abendlichen Hymnenzyklus ihre Erklärung." In den Lauden des Morgengottesdienstes finden wir dagegen nach Brockhaus die Erklärung für die ausgeführte Hälfte des Programms Michelangelos: da werden die vier Tageszeiten zum Vergleich genommen. Nach den Hymnen „Aeterne rerum conditor" und „Splendor paternae luminis" bedeuten Tag und Nacht das göttliche Licht und den von ihm vertriebenen Schlaf, die beiden anderen Gestalten das zu meidende Crepusculum und die gottzuvergleichende Aurora.

Wo liegt der Weg, der aus diesem Labyrinth widerstreitender Meinungen zum verborgenen Tempel der Wahrheit führt? Wie soll es dem Auge gelingen, durch diese nebelhaften Gebilde der Deutungen des Künstlers Sinn und Meinung in einem klaren Spiegel zu entdecken? Die unermüdlichen Versuche, das schon Vollendete zu erklären, haben die seltsamsten Früchte gezeitigt. Aber die Lösung des Problems ist vielleicht deshalb noch nicht gelungen, weil schon von Anfang an die Frage nicht richtig gestellt wurde. Das vollendete Kunstwerk spricht eine andere Sprache als das werdende. Erst wenn wir seine Entstehungsgeschichte betrachten, so werden wir oft auf Beobachtungen geführt, die uns das fertige Bild verbirgt. Und

---

[1]) Leben Michelangelos. Zehnte Auflage. II, 127.

[2]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1906, Nr. 154, 6. Juli.

selten bietet sich dem Forscher die Gelegenheit so mühelos dar, das Werden eines großen Denkmals durch alle Etappen weitschweifender Pläne bis zur Beschränkung auf das Mögliche und Ausführbare zu verfolgen wie bei den Medici-Denkmälern Michelangelos.



Abb. 10 FLUSSGOTT TRIBOLOS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Wir können noch heute ziemlich deutlich verfolgen, wie sich, nachdem der Bau der Kapelle vollendet war, des Meisters Aufgabe allmählich verengert und geklärt hat. Das Freigrab in der Mitte wurde bald verworfen, aber auch die Papstdenkmäler, welche später eingeschoben werden sollten, blieben eine Episode, die wohl auf Plänen verzeichnet wurde, in Wirklichkeit aber die Arbeit Michelangelos niemals gestört hat. Ebenso ist auch das Doppelgrab der Magnifici Lorenzo und seines Bruders Giuliano, nachdem sein Platz in der Arkade dem Altar gegenüber endgültig bestimmt worden war, aus jeglichem Zusammenhange mit den Monumenten der Herzöge

auszuschalten. Es war nicht nur in seinem Aufbau völlig für sich gedacht, auch die Gedankenkreise, denen sein Statuenschmuck entlehnt werden sollte, sind in sich abgeschlossen. Das Doppelgrab war ganz als kirchliches Monument geplant: die Madonna mit dem Kinde und die Schutzheiligen des Hauses Medici sollten seinen



Abb. 11 FLUSSGOTT TRIBOLOS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Hauptschmuck bilden.[1]) So haben wir das Recht die beiden Herzogsgräber als einen einzigen, zusammenhängenden Statuenkomplex zu betrachten, auf dessen Ausführung sich schon vor der Belagerung von Florenz die ganze Arbeitskraft des Meisters konzentriert hat.

In jenem merkwürdigen Brief vom 17. Juni 1526 hat Michelangelo ein übersichtliches Programm seiner Arbeitspläne entworfen,

---

[1]) Vgl. über das Grabmal der Magnifici und den für dasselbe von Michelangelo begonnenen Sarkophag: H. v. Geymüller, Michelangelo als Architekt p. 20 und 21.

wie sie nach langen Schwankungen endlich feststanden.[1]) Außer der Madonna, welche am Doppelgrab der Magnifici den Mittelpunkt bilden sollte, gedachte er die Statuen der Capitani, die vier Allegorien auf den Sarkophagdeckeln und die vier Flußgötter mit eigener Hand zu vollenden. Das waren die Statuen, auf die es ihm jetzt noch ankam — le cose d'importanza — die anderen, an denen ihm weniger lag, war er schon damals entschlossen, Schülern und Gehülfen anzuvertrauen. Zu diesen letzteren gehören also auch die Allegorien von Himmel und Erde, welche den Herzog Giuliano in die Mitte nehmen sollten und später von Tribolo begonnen wurden. Man begreift des Meisters geringes Interesse gerade für diese Figuren. Er hatte sie, wie gesagt, einfach aus einem der Pläne für das Julius-Grabmal herübergenommen.[2]) Sie standen daher außerhalb jeden Zusammenhanges mit seinen neuen Plänen für die Herzogsgräber.

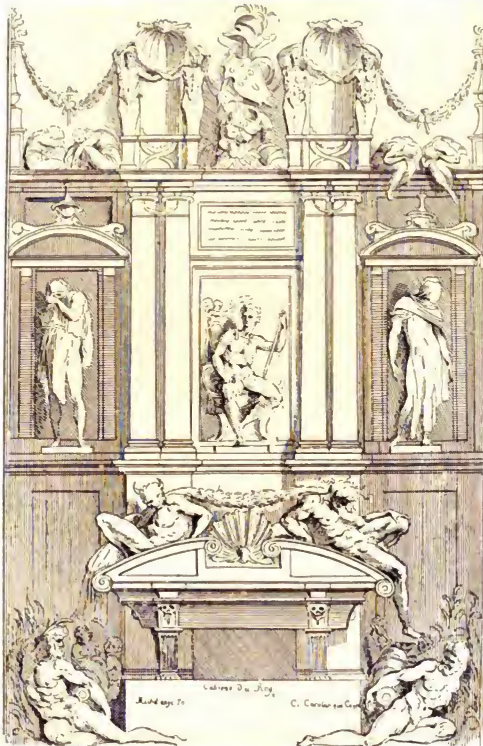
Aber auch die vier Flußgötter, die doch in den engeren Kreis seines Statuenkomplexes gehörten, hat Buonarroti niemals ausgeführt. Nur zwei gewaltige Modelle lagerten noch um die Mitte des Cinquecento in der Sakristei[3]), und ihre Schönheit ist

---

[1]) Milanesi, Lettere 453.

[2]) Vgl. Vasari VI, 65 und VII, 164.

[3]) Es scheint, daß es Adolf Gottschewski gelungen ist, eins dieser Modelle in der Accademia di Belle Arti in Florenz wieder aufzufinden. (Vgl. Rivista d'Arte a. IV, 1906.) Da ich bis jetzt noch keine Gelegenheit hatte, das Modell und die gleichfalls von Gottschewski gefundene Bronze eines Flußgottes Michelangelos in Florenz zu sehen, muß ich mit meinem Urteil zurückhalten. Schwierig erscheint es mir, nach den mir von Herrn Gottschewski gütigst zur Verfügung gestellten Photographien, das riesige Modell so aufzustellen, daß es nicht die Seiteneingänge rechts und links von den Denkmälern versperrt. Ich glaube ferner, daß Gottschewski den Wert der beiden Modelle Tribolos im Bargello, die ich für die Flußgötter Michelangelos in Anspruch nahm, (Zeitschr. f. b. K. 1905/6 p. 39) zu gering eingeschätzt hat, und ich sehe keinen Grund ein, warum die Typen nicht ebenso wohl als Erfindungen Michelangelos gelten sollen, wie das von Gottschewski entdeckte Modell. [Vgl. Taf. V.] Die Bedeutung der Zeichnung in der Albertina möchte ich gleichfalls nicht so gering anschlagen, wie es Gottschewski tut. Auch ein Stich von C. Coypel (1694—1752) den mir Herr Geheimrat Ruland gütigst zur Verfügung stellte, weist auf die gleiche verloren gegangene Originalzeichnung Michelangelos hin. [Taf. VI.] Die Zeichnung in London (Burger a. a. O., Taf. XXXIV, 3) scheint mir gleichfalls eher den Typus der Flußgötter Tribolos darzustellen, als den des Modells der Florentiner Akademie. Herr Gottschewski stellt inzwischen neue Beiträge zu dem merkwürdigen Problem in Aussicht,



ENTWURF FÜR DIE MEDICI-GRÄBER
Nach einem Stich von C. Coypel
Im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

es wohl gewesen, die schon damals einem glühenden Verehrer des Meisters die Klage auf die Lippen drängte: Vergebens werden die erhabenen Grabmäler auf den Schmuck der stolzen Könige des Tiber und des Arno warten![1])

Die Personifikation von Flüssen durch lässig ruhende, bärtige Männer waren den Italienern der Renaissance nicht weniger vertraut als den Griechen und Römern.[2]) In Literatur und Kunst begegnen uns diese Flußgötter immer wieder, und man liebte es vor allem, durch Tiber und Arno Rom und Florenz zu versinnlichen. So war es in den Teppichgemälden Raffaels geschehen, bei den Schilderungen aus dem Leben Leos X., so waren Tiber und Arno auch in den Chiaroscuri des Constantinssaales gemalt worden.[3]) Rom und Florenz waren ja damals Schauplätze des höchsten Glanzes des Medici-Geschlechts; Tiber und Arno erschienen nur noch wie stolze Symbole ihrer Herrlichkeit. An christlichen Denkmälern allerdings würde man derartige, der Antike entlehnte Personifikationen vor

dessen völlige Lösung ich ihm von Herzen wünsche. Ich habe inzwischen in der Festschrift für Friedrich Schneider (I p. 79 „La mano di Michelangelo") auf zwei andere Flußgötter Tribolos im Kaiser Friedrich-Museum hingewiesen, auf die ich durch Herrn Geheimrat Bode aufmerksam wurde. Die Aufnahmen hat Herr Dr. Vöge freundlichst für mich gemacht. (Abb. 10 und 11.) Eins der Modelle stimmt mit den Modellen im Bargello überein, das andere stellt einen dritten Typus dar. Andere Modelle zu den Flußgöttern besaßen E. Santarelli in Florenz und Professor Hähnel in Dresden. Cav. Nerino Ferri bemühte sich vergebens das Florentiner Modell für mich aufzufinden. In Dresden wies mich Professor Singer an die Tochter Hähnels, aber eine Anfrage blieb unbeantwortet. Zwei Flußgötter Tribolos, Arno und Mugnone, erwähnt auch Varchi a. a. O. II, 620. Vgl. ferner Robinson, Oxford drawings p. 98 n. 86. Frey, Dichtungen 266 und Berenson, Drawings of the Florentine masters II, 122 n. 1738.

[1]) Varchi, Opere II, 645.

E i magnanimi re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno.

Der Dichter war M. Gandolfo, von welchem Frey, Dichtungen p. 272 einige andere Lobgedichte auf Michelangelo veröffentlicht hat. Holroyds Hypothese (Michael Angelo Buonarroti p. 193) von 6 Flüssen, Arno, Tiber, Metauro, Po, Taro, Ticino gründet sich nur auf eine Vermutung Gottis (II, 155) und ist abzulehnen.

[2]) Vgl. bei Lomazzo (Trattato dell' arte usw. III p. 137, Roma 1844) das Kapitel: „Della forma dei Fiumi e delle Najade unite loro." Vgl. auch Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, p. 52—54. Neudruck Firenze 1875.

[3]) Vgl. Montagnani, Illustrazione . . della gran sala di Costantino. Roma 1834. Tav. XIV.

Michelangelo wohl vergebens suchen.[1]) Wie kam nun der Künstler dazu, diese Flußgötter in den Plan für die Herzogsgräber aufzunehmen? Warum schienen sie ihm so wichtig, daß er sie mit eigener Hand vollenden wollte? In welchen inneren Zusammenhang hat er sie mit den Allegorien auf den Sarkophag-Deckeln oder gar mit den Verstorbenen selbst gebracht?



Abb. 12 DER SONNENGOTT
RELIEF VOM CONSTANTINSBOGEN IN ROM

Hier kommt uns eine Erklärung von Eugen Petersen zu Hülfe, welcher sich als erster die Frage vorgelegt hat, ob nicht die antike Kunst, die Michelangelo in Rom vor Augen hatte, für seine Gestaltung der Medici-Denkmäler von Bedeutung gewesen sei.[2]) Petersen weist vor allem auf zwei römische Monumente hin, auf welchen die Tageszeiten in ganz ähnlicher Weise personifiziert waren, wie in den Grabmälern Michelangelos. Außer einem Relief im Konservatorenpalast, auf welchem man den Giebel des kapitolinischen Tempels mit den Darstellungen von Sol und Luna sieht, kommt vor allem der antike Sarkophag eines Papstnepoten in Betracht, der seit 1256 in San Lorenzo fuori le mura aufgestellt war. (Vgl. S. 42.) Auch hier schließen Sol, mit voranschwebender Aurora, und Luna, von der Nacht empfangen, die Darstellung in der Mitte ein, und links erscheint unter dem aufwärts fahrenden Sonnengott sogar ein hingelagerter Erd- oder Flußgott — ein Vorbild für die

[1]) Nach ihm und unter seinem Einfluß sind später die Flußgötter häufiger an Grabdenkmälern verwandt worden. So schon am Katafalk Michelangelos in San Lorenzo (vgl. Ph. Braun 270), dann in Reliefdarstellungen an Leone Leonis Medici-Denkmal im Mailänder Dom und weiter in Campagnas Grabdenkmal des Dogen Loredano im Chor von S. Giovanni e Paolo in Venedig.

[2]) Zeitschrift f. b. Kunst 1905/6 p. 179.



Abb. 13 DIE MONDGÖTTIN
RELIEF VOM CONSTANTINSBOGEN IN ROM
(Nach einem Stich im umgekehrten Sinne des Originals hergestellt)

„Fiumi" Michelangelos. In der Mitte des Reliefs ist in San Lorenzo fuori le mura der Verstorbene selbst in zwei wichtigen Vorgängen seines Lebens, Opfer und Eheschließung, dargestellt. „Antike Vorbilder gaben also", schreibt Petersen, „Michelangelo den Gedanken ein, die Bilder der Capitani wie apotheosiert in der Höhe zwischen die am Himmel wechselnden Tag und Nacht, Morgen und Abend zu stellen."

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Michelangelo den Sarkophag in San Lorenzo zu Rom gekannt hat, und vielleicht ist hier das erste Saatkorn in seine Seele gefallen, welches dann in San Lorenzo zu Florenz so köstliche Früchte getragen hat. Viel beweiskräftiger aber für Petersens Behauptung wirkt noch ein drittes Monument in Rom, das dem gelehrten Archäologen seltsamerweise entgangen ist. Hoch oben an den äußeren Schmalseiten des Constantinsbogens sind zwei berühmte Rundreliefs eingemauert. Rechts steigt der Sonnengott mit schnaubenden Rossen über einem hingelagerten Flußgott zum Himmel empor (Abb. 12); gegenüber lenkt Luna ihren Wagen abwärts in die Tiefe, und wieder ruht ein bärtiger Wassergott zu ihren Füßen. (Abb. 13.) Ein Knabe mit flatterndem Schleiertuch schwebt über beiden Gruppen dahin, einmal Lucifer, den Morgenstern, ein andermal Hesperus, den Abendstern, symbolisierend. Wie alle Künstler der Renaissance, so hat auch Michelangelo am Constantinsbogen Studien gemacht; eine Skizze des Bogens von seiner Hand wird noch heute in der Casa Buonarroti bewahrt. Petersens Hypothese erhält also durch die Reliefs am Constantinsbogen eine überraschende Bestätigung. Hier begegnet uns schon an einem der berühmtesten antiken Denkmäler jene Verbindung der

Gestirne von Tag und Nacht mit den hingelagerten Flußgöttern, die Michelangelo dann nach dem Vorgange des antiken Sarkophages in San Lorenzo auf die Grabmäler der Medici übertragen hat.

Diesen „Fiumi" außerdem noch einen besonderen Sinn beizulegen, sind wir nicht berechtigt. Wie das Gedicht des Messer Gandolfo vermuten läßt, sollten sie Tiber und Arno repräsentieren, und also dasselbe bedeuten, wie die zahlreichen Flußgötter in den Historien der Teppiche Raffaels. In der Kunst Michelangelos, deren einziges Problem der Mensch ist, sind derartige Personifikationen ja nichts seltenes. Schon an der Decke der Sixtinischen Kapelle begegnen uns über den Gewölbezwickeln jene Bronzeakte liegender Männer, die von den römischen Triumphbögen entlehnt sind, und ähnlichen antiken Vorstellungen verdanken die Hermen am Grabmal Julius II. ihre Entstehung. Zwischen ihnen und über ihnen hatte Michelangelo zwanglos christliche Symbole und weltliche Allegorien angeordnet. Er ist ganz ebenso in seinen Plänen für die Herzogsgräber verfahren.

Also deshalb bilden die bis vor kurzem aus der Erörterung über die Medici-Monumente vollständig ausgeschalteten Flußgötter ein so wichtiges Moment, weil sie in ihrer Verbindung mit Tag und Nacht unwiderleglich beweisen, daß wenigstens eine der leitenden Ideen, aus denen heraus Michelangelo seine Marmorbilder schuf, in der Antike wurzelt. Aber auch nur eine; die völlige Lösung des Problems von San Lorenzo, wie Petersen annimmt, bieten sie nicht.

„Michelangelos Statuenzyklus ist gleich Dantes göttlicher Komödie ein vielsinniges Werk, opus polysensuum, wie der Dichter selbst seine erhabene Schöpfung in der Widmung des Paradiso an den Scaliger von Verona genannt hat." So schrieb Victor Kaiser[1]), und man darf wohl sagen, er hätte das seltsam Vieldeutige der gewaltigen Conception Michelangelos nicht zutreffender bezeichnen können. Aber wo liegen die anderen Deutungen, und warum erscheint die Notwendigkeit so zwingend, nach solchen zu forschen?

[1]) Der Platonismus Michelangelos a. a. O. p. 212 u. p. 213.

Man versetze sich noch einmal in den Anfang aller Dinge von San Lorenzo und trete mit dem Meister vor das schlummernde Geheimnis jener herrlichen Marmorblöcke, die er alle mit unendlicher Mühsal aus einer einzigen Grube in den Marmorbrüchen von Carrara gewonnen hatte.[1]) Wie lange konnte ihm noch, als er sich anschickte, diesen Steinen mit Schöpferhand Gestalt und Seele zu geben, die Erinnerung an die römischen Reliefdarstellungen ein zuverlässiger Führer sein? Was konnten ihm Sol und Luna mit ihren Begleitern an formeller Anregung bieten, als er begann, in vier gleichwertigen allegorischen Figuren ähnliche Gedanken zu verkörpern?

Es ist begreiflich, daß Michelangelo die Flußgötter anfangs beiseite legte; er konnte ja gewiß sein, ihren Sinn zu treffen. Sein Schöpfergeist mußte sich naturgemäß den neuen Problemen zuwenden, die sich noch kein Künstler der Renaissance gestellt hatte. Es ist aber auch begreiflich, daß der Künstler mit weiser Ökonomie seiner Kräfte die Arbeit mit der Allegorie der Nacht begann. Er konnte ohne Mühe die Mondgöttin umwandeln in ein schlummerndes Weib, und selbst für dieses noch fand er im Antiquarium Julius II. in der schlafenden Ariadne ein unübertreffliches Vorbild.[2]) Und merkwürdig genug ist es zu sehen, wie er sich Mühe gab, das an sich allgemein verständliche noch verständlicher zu machen durch die Eule, den Vogel der Finsternis, und durch das Diadem mit den Gestirnen der Nacht.

Wir sehen also schon an diesem Anfang, wie Michelangelo nach klaren Begriffen gerungen hat; wie es ihm überhaupt unmöglich war mit ungeklärten Absichten an einen Marmorblock heranzutreten. Darum mußte er auch schon lange, ehe er die Nacht erschuf, erwogen haben, daß eben nur diese in seiner Kunst durch eine schlafende Frau unmißverständlich dargestellt werden könne. Wie sollte er Helios mit seinem Sonnenwagen in einer einzigen sitzenden oder liegenden Gestalt verkörpern, oder gar die Vor-

---

[1]) B. Cellini, I Trattati dell' oreficeria e della scultura. Firenze 1857 p. 196: In fra le quali il nostro gran Michelagnolo, essendo in persona propria fra le dette cave, con grandissima dificultà e tempo ei ne scelse una, dalla quale ei ne cavò tutte le belle figure che si veggono di sua mano nella sagrestia di Santo Lorenzo.

[2]) Vgl. W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892 p. 98 und Petersen a. a. O. p. 180 u. 181.

stellungen von Morgen und Abend in Aurora und Crepuscolo übersetzen? Der Meister mußte sich gestehen, daß auch seine Phantasie kein Mittel zu ersinnen vermöge, den Tag, den Morgen und den Abend, jeden in einer einzigen, Gestalt so treffend zu charakterisieren wie etwa das Wasser durch einen liegenden Alten mit einer Urne oder die Nacht durch eine schlummernde Frau. So sah er sich gezwungen mit den Tageszeiten neue Begriffe zu verbinden, welche zwar die erste Absicht nicht aufhoben, ihm aber doch die Möglichkeit gewährten außer der Nacht auch dem Tage, dem Abend und dem Morgen ein individuelles Gepräge aufzudrücken.

Und weil Michelangelo einen Doppelsinn in diese Allegorien hineingelegt hat, so mußte eben sein Werk ein vieldeutiges werden. „Daß diese vier Statuen einen verborgenen Sinn haben," schrieb Wilson, „müssen alle zugeben, welche sich jemals mit der Kunst Michelangelos beschäftigt haben."[1]) „Kein Mensch hat je ergründen können," klagt Burckhardt, „was sie hier bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will."[2])

Nach Petersens Darlegungen müssen jetzt schon die Allegorien weniger blaß erscheinen; er hat die eine Seite der Medaille enthüllt, die das Bild des Tibers zeigt. Die andere trägt das Zeichen des Arno; sie führt uns aus der Welt der Antike in das Florenz der Renaissance zurück.

---

[1]) A. a. O. p. 390. Vgl. auch E. Breton (Notice sur la vie et les ouvrages de Michel-Ange. Saint-Germain-En-Laye 1860 p. 25): Quelle put être l'idée de Michel-Ange en plaçant sur ce tombeau les statues que l'on nomme l'Aurore et le Crépuscule? A-t-il même voulu par ces figures sans ancun attribut, aussi bien que celle du Jour, représenter ces époques de la journée? C'est ce que l'on ne saura jamais; mais dans ces quatre statues des deux tombeaux, on reconnaîtra toujours ce que la sculpture du XVI[e] siècle a produit de plus vrai, de plus vivant.

[2]) Sechste Auflage p. 462.





Abb. 14 MASCHERONI-FRIES VON SILVIO COSINI AUS DER MEDICI-KAPELLE IN FLORENZ
Nach einer Originalzeichnung

DRITTER ABSCHNITT

DAS GEHEIMNIS DES MEISTERS

ls Bildhauer wollte Michelangelo leben und sterben; in der Kunst der Marmorbehandlung sah er in der Jugend wie im Alter seinen eigentlichen Beruf. Als er in jungen Jahren monatelang in den Marmorbrüchen von Carrara umherschweifte, die Blöcke für das Julius-Denkmal auszuwählen, da vermaß sich seine Phantasie, den Gebilden der Natur den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Er wollte in die leuchtenden Felsen für vorüberfahrende Schiffer ein mächtiges Wahrzeichen meißeln. Mit geheimnisvoller Macht zog ihn der Marmor an, und, wie mit zweitem Gesicht begabt, erkannte er in jedem edlen Stein das Bild, das er verbarg, und es drängte ihn, mit magnetischer Gewalt die schlummernde Seele zu wecken.[1]) Und dann begann jenes qualvolle Ringen des Geistes mit dem spröden Stoff. Wie ein zorniger Prometheus hieb der Meister ungestüm auf den Marmor ein. Unter seinen Hammerschlägen sprühten die Funken, riesige Steinsplitter fielen zu Boden, und es schien, als solle der stöhnende Marmor in

[1]) Vgl. J. P. Richter, Über Kunst, Archäologie und Kultur in Italien im Repert. f. Kw. III (1880) p. 289. Diese Reiseerinnerungen eines Franzosen aus dem Jahre 1574 haben nicht die Beachtung gefunden, die sie verdienen. Besonders merkwürdig ist ein Ausspruch Michelangelos, die Nacht betreffend, welcher damals in Florenz in aller Munde war: „Ausgeführt habe ich das gar nicht", sagte der Meister halb im Ernst halb spottend zu seinem Bewunderer. „Die Statue, welche ihr seht, war schon in dem Marmorblock, den ich hatte, und ich habe damit gar keine Mühe weiter gehabt, als daß ich die kleinen Stücke abgeschlagen habe, welche rings herum waren und sie so dem Blicke verbargen ... Ich versichere Euch, es gibt nicht einen einzigen Marmorblock, in welchem nicht irgendein Bild oder Statue drinsteckt. Es kommt nur darauf an, sie deutlich zu erkennen" ....

tausend Stücke zerspringen.[1] Bei solcher Art zu arbeiten begreift man es, wenn Buonarroti eine Bestellung des Kardinals Grimani mit der Entschuldigung ablehnen konnte, er müsse vier Tage ruhen, wenn er einen Tag gearbeitet habe.[2]

Auch in seinen Dichtungen offenbart sich der Künstler durchaus als Bildhauer. Mit Vorliebe entlehnt er seinen Erfahrungen in der Werkstatt Gedanken und Vergleiche; plastisch wie in Stein gemeißelt sind die Vorstellungen, die er schafft. So ist ihm die Skulptur die Leuchte der Malerei, und er vergleicht beide Künste miteinander unter dem Bilde von Sonne und Mond.[3] Mit Widerwillen ging er daran, erst die Decke, dann die Altarwand der Sixtina auszumalen, aber er zitterte vor glühender Erwartung, als sich ihm die Aussicht bot, die Denkmäler der Rovere und der Medici auszuführen. Beide blieben Fragmente. Was er gezwungen als Maler begonnen hatte, das wurde vollendet, aber die glänzenden „Verheißungen des Hammers" blieben unerfüllt. Des Schicksals dunkle Gewalten haben den Genius überwunden.

Pietro Aretino rechtfertigte seinen Ruf als Menschenkenner, als er dem großen Buonarroti seine unerwünschten Vorschläge für das jüngste Gericht in einer Reihe der seltsamsten Allegorien unterbreitete. Er muß des Meisters Vorliebe für die Verkörperung abstrakter Begriffe gekannt haben; er muß gewußt haben, wie unablässig seine rastlos schaffende Phantasie bemüht war, Gestalten und Bilder zu formen, wie sie selbst Dante nicht mit größerer Schärfe geprägt hatte. Wenn Aretino bei seiner packenden Beschreibung des jüngsten Gerichtes die Elemente schildert, die ihren Geist aufgeben oder wenn er die entsetzte Natur und die zitternde Zeit personifiziert, die hoffnungslos das Ende aller Dinge über sich ergehen lassen, so schafft er ganz ähnliche Bilder, wie sie uns auch in den Dichtungen Michelangelos begegnen. Was könnte plastischer sein als die Kunst, mit welcher Michelangelo den „Zweifel", die „Wahrheit", die „Falschheit" und die „Schmeichelei" schildert oder gar

[1]) Vgl. die Beschreibung von Blaise de Vigenère in Mariettes Anmerkungen zu Goris Condivi-Ausgabe p. 76.

[2]) Lettere ed. Milanesi p. 420.

[3]) Lettere ed. Milanesi p. 522.

die Art, wie er seine seltsamen Personifikationen des „Warum“, des „Wie“ und des „Vielleicht“ gestaltet?[1]) Der „Zweifel“ tritt auf wie ein Gewappneter, aber er ist lahm und springt unsicher hin und her wie das Heimchen und schwankt wie das Schilf im Winde. Das „Warum“ ist mager und hat um seinen Gurt viele Schlüssel hängen. Aber kein Schlüssel paßt, wenn es das Tor aufschließen will, und die Finsternis ist sein Begleiter. Nahe Verwandte sind das „Wie“ und das „Vielleicht“. Beides Giganten aber blind, und mit den Händen tasten sie sich vorwärts auf schmalen, steinigen Gebirgswegen. Arm, nackt und einsam geht die „Wahrheit“ ihres Weges, doch steht sie in hohem Ansehen bei geringen Leuten. Sie ist grün wie ein Smaragd, sie hat nur ein Auge, aber es leuchtet wie die Sonne. Ihr Leib ist Gold, ihr Herz ist Diamant. Sie wächst in Widerwärtigkeiten, und wenn sie einmal stirbt, ersteht sie wieder an tausend Orten. Die Falschheit erscheint in reich gestickten Gewändern und hat den Blick ehrbar zur Erde gesenkt. Sie sucht den Schatten auf und flieht die Sonne, und mit ihr wandern Zwietracht, Betrug und Lüge. Die Schmeichelei endlich hat viel zu schaffen; sie ist behend und jung und schön von Wuchs. Ihr Kleid schimmert in all den Blütenfarben, mit welchen der Himmel im Frühling die Felder schmückt. Sie erreicht mit ihren holden Listen immer, was sie will, und spricht nur von erfreulichen Dingen:

Ha'l pianto e'l riso in una voglia sola
Cogli occhi adora, e con le mani invola.[2])

Hätte das Juliusdenkmal einen einigermaßen würdigen Abschluß gefunden, hätte Michelangelo auf die Skulpturen der Medici-Kapelle noch einige Jahre verwandt, unsere Begriffe von seiner seltsamen Vorliebe für die Allegorie würden unendlich viel klarer sein. So widersprechend auch die Beschreibungen der Biographen, so ungenügend auch die erhaltenen Skizzen sind, soviel läßt sich doch mit Sicherheit erkennen, daß im Juliusgrabe die Allegorie das historische Element vollständig verdrängen sollte. Die mannigfach-

[1]) Vgl. Frey, Dichtungen p. 58 ff. p. 249 ff. p. 347—350 und p. 495—497. W. Robert-tornow, Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti p. 45—47.

[2]) Frey, Dichtungen p. 253.

sten Sinnbilder von Ruhm und Schmach, von Tod und Leben, von siegenden Taten und sinnender Contemplation sollten in packender Contrastwirkung das Heldengrabmal eines Papstes zieren. Aber alles blieb Fragment an diesem Denkmal, und selbst die Fragmente sind nicht immer mit Sicherheit zu deuten. Denn auch hier verhüllte der Meister seine Absichten mit undurchdringlichem Schweigen. „Eine Figur, welche die Hände hinten hat," so hat er eine der herrlichen Jünglingsgestalten im Louvre benannt[1]), deren Bedeutung ebenso verschiedenartig ausgelegt worden ist wie die der Boboli-Skulpturen in Florenz.

„Eine grandiose Ruine« sind auch die Medici-Denkmäler geblieben. Das Grabmal der Magnifici wurde überhaupt niemals aufgerichtet; zehn für Statuen bestimmte Nischen blieben leer; die Flußgötter wurden nur in Modellen entworfen, und nicht einmal die Allegorien auf den Sarkophagdeckeln wurden ganz vollendet. Aber so kalt auch heute die Gesamtwirkung der Kapelle ist, deren Wände und Gewölbe Giovanni da Udine mit seinen schönsten Farben-Phantasien schmücken sollte,[2]) so wenig auch die Marmorbilder den hellen Raum füllen, die Herrlichkeit des Vorhandenen nimmt die Sinne so völlig gefangen, daß man das Fehlende nicht vermißt. Denn nichts vermag die Sinne mehr zu fesseln als das dunkle Geheimnis in lichtvoller Gestalt. Diese Figuren, die ihren Schöpfer lange Jahre qualvollster Concentration auf die höchsten Probleme gekostet haben, diese unvergänglichen Gleichnisse vergänglichen Lebens, diese Visionen, die eines Zauberers Hand in den Stein zu bannen wußte, sie waren wie das verschleierte Bild von Sais, dessen Rätsel Generationen nicht zu lösen vermochten.

---

[1]) Milanesi, Lettere 391. Auf eine merkwürdige Analogie für diese gefesselten Sklaven in den Fragmenten des Grabmals, welches Bambaja für Gaston de Foix ausgeführt hat, hat meines Wissens bis heute noch niemand hingewiesen. Diese Fragmente sind neuerdings in der Ambrosiana zu Mailand — leider ohne sie mit den Fragmenten des Castello Sforzesco zu vereinigen — in würdiger Weise aufgestellt worden.

[2]) Der französische Reisende v. J. 1574 sah in der Medici-Kapelle auch „ausgezeichnete, eine Sündflut darstellende Malereien zu beiden Seiten des Hauptaltares". Vgl. J. P. Richter a. a. O. p. 290. Diese merkwürdige Notiz wird durch keine andere Quelle gestützt. Wahrscheinlich liegt eine Verwechselung mit den heute überweißten Malereien Pontormos im Chor der Kirche von S. Lorenzo vor. (Vasari VI, 286.)

Und doch verkörperten sie jedem der sie betrachtete die denkbar klarsten Begriffe, aber wenn er sie zu besitzen meinte, entflohen sie wie Traumgebilde am Morgen. Man fühlte immer aufs neue das unzerreißbare Band, das diese Allegorien untereinander und wieder die Allegorien mit den Feldherrnstatuen verbindet, aber wenn man glaubte den geheimen Faden fassen zu können, entglitt er den greifenden Händen. Proteusartig boten sich diese Bilder allen nur denkbaren Deutungen dar, es erschöpften sich in ihrer Erklärung die erhabensten Spekulationen. Aber wie beim Kaufmann von Venedig, so liegt auch hier das Bild der Wahrheit nicht im goldenen oder silbernen Schrein, sondern in einem einfachen Gefäß von Blei.



Abb. 15 MASKE DER „NACHT"
Nach einer Originalzeichnung



KAPITEL I ꟷ TRIONFO DELLE QUATTRO COMPLESSIONI

Als eine der ruhmreichsten Taten des Lorenzo Magnifico pries die ritterliche Jugend im alten, fröhlichen Florenz die Wiedererweckung des Karnevals. Hatte doch der große Staatsmann selbst seine heitere Muse in den Dienst dieses volkstümlichsten aller Feste gestellt und zuerst jene Karnevalslieder gedichtet, welche, von den besten Literaten der Zeit vervielfältigt und nachgeahmt, bald in aller Munde waren.[1]) So wurde der Karneval mit seinen farbenprächtigen Aufzügen, seinen wundersamen Gebilden der „Carri“ und „Trionfi“, wenn auch vielfach durch politische Ereignisse unterbrochen, nicht nur die beliebteste Lustbarkeit bei vornehm und gering, sondern auch, wie schon Vasari beobachtet hat, eine Schule des Geschmacks und der feineren Gesittung. Denn so sehr auch die oft zügellos ausgelassenen Karnevalsgesänge für den Augenblick die Fantasie erhitzen mochten, der gesunde Sinn der Florentiner für das maßvoll Schöne und ihr natürlicher naiver Anstand bewahrten sie fast immer vor Schrankenlosigkeit und Ausschweifungen.

Mit den Dichtern wetteiferten bald die Künstler und er-

---

[1]) Die Literatur über den Florentiner Karneval unter Lorenzo Magnifico ist, soweit ich sie verfolgen konnte, außerordentlich gering und ungenügend. Reumont, Lorenzo de' Medici II p. 23 bietet fast garnichts. Etwas ausführlicher ist Symonds, Renaissance in Italy. IV p. 338. London 1898. Er gibt aber auch nicht viel mehr als Lasca in der Einleitung zu seiner berühmten Ausgabe der Canti carnascialleschi p. IX ff. Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialleschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici all' anno 1559. In Cosmopoli 1750. Die ältesten Ausgaben von 1523 und 1559 sind unauffindbar, auch die dritte von 1750 ist sehr selten geworden. Eine Volksausgabe veranstaltete Guerrini in Mailand i. J. 1883. Vgl. auch d'Ancona, Origini del Teatro Italiano II, 162 ff.



WACHSMODELL FÜR DIE STATUE
DES HERZOGS GIULIANO
in der National Gallery of Scotland, Edinburgh
Nach einer Originalaufnahme

schöpften sich in Erfindungen, mit jedem Jahre diese Feste reicher auszugestalten. Männer wie Pier di Cosimo, Francesco Granacci, Jacopo da Pontormo, um nur die bedeutendsten zu nennen, traten die Erbschaft des Magnifico an und erlangten bei ihren Mitbürgern durch die sinnreiche Komposition phantastischer Aufzüge höheren Ruhm, als sie jemals durch Fresken oder Tafelbilder erworben hatten. Schon in den Nachmittagsstunden nahmen die Umzüge durch die Stadt ihren Anfang und dauerten bis tief in die Nacht hinein. In langen, feierlichen Zügen füllten hunderte von Masken die Straßen. Vornehme Reiter in glänzenden Kostümen, Scharen von Fußgängern mit Fackeln in den Händen, wohlgeschulte Chöre, welche die Karnevalslieder sangen, begleiteten die herrlich geschmückten Wagen, auf welchen die Phantasie der Künstler die mannigfachsten Historien und Allegorien gebildet hatte. Wahrscheinlich im Karneval 1511 nach der Vertreibung der Medici und kurz vor ihrer Rückkehr komponierte Pier di Cosimo, angeregt durch Petrarca's Trionfi, jenen phantastischen Zug des Todes, dessen seltsame Erfindung die Volksseele erschütterte wie eine Predigt Savonarolas.[1] Vasari beschreibt ausführlich dieses „harte Schauspiel", dessen Mittelpunkt ein Totenwagen war mit aufeinander getürmten Särgen; er schildert die Scharen der Toten, die hoch zu Roß in schwarze Gewänder gehüllt, dem Wagen folgten, und die Fackelträger, welche mit eintöniger Stimme schaurige Totenlieder sangen. Schrecken und Bewunderung des niemals Geschauten aber erfüllte die ganze Stadt, und die Erinnerung an diesen grauenvoll-phantastischen Karnevalszug wurde in Florenz noch Jahrzehnte lang bewahrt.

Zwei Jahre später, wenige Monate bevor Giovanni de' Medici den Kardinalshut mit der Tiara vertauschte, bereiteten sich in Florenz aufs neue Karnevalsfreuden von ungewöhnlichem Glanze vor. Erst im September 1512 waren die vertriebenen Medici zurückgekehrt, und so galt es diesmal nicht nur die sprichwörtlich gewordene Prachtliebe des Magnifico neu zu betätigen; die Karnevalsfeste, die man für den Winter 1513 vorbereitete, sollten auch dazu dienen im Volk den Geist der Freiheit einzu-

[1]) Vasari IV p. 135 ff.

schläfern und die Gemüter für die wiedergewonnene Suprematie der Medici günstig zu stimmen. Giuliano, der Sohn des Magnifico, und Lorenzo, sein Enkel, eben jene beiden, denen Michelangelos Hand in San Lorenzo die Denkmäler meißeln sollte, standen damals an der Spitze ihres Hauses und Geschlechtes. Und schon im November 1512 stifteten sie in Erinnerung des alten Glanzes zwei neue Genossenschaften, um die Karnevalsfeste zu veranstalten und übernahmen selbst die Führerschaft.[1]) Giuliano wählte für sich und die Seinen den Namen „Diamante" nach der berühmten Imprese seines Vaters, des Magnifico. Lorenzo nannte seine Genossenschaft „Broncone" nach dem eigenen Wappenemblem und dem seines Vaters Piero, das einen dürren Zweig darstellt, aus welchem zwischen lodernden Flammen frische Lorbeerblätter sprießen. Und wie sich stets in der Renaissance Religiöses und Profanes in zwangloser Weise verbunden hat, so stellten sich auch die „Compagnie del stendardo" unter den besonderen Schutz der Kirche. Ja, der „Broncone" mit dem Emblem des brennenden Holzes erwählte San Lorenzo zu seinem Schutzheiligen, und es wurde festgesetzt, den Tag des Heiligen alljährlich durch eine Messe zu feiern.[2])

Vielleicht war es gerade der Wettstreit der beiden jugendlichen Medici-Sprossen untereinander, der es bewirkte, daß der Karneval des Jahres 1513, der überdies noch zum Schluß durch die Papstwahl eines Medici gekrönt wurde, alles früher Dagewesene an Glanz und Aufwand übertraf. Den gelehrtesten Männern in Florenz wurde die geistige Ausarbeitung der neuen „Trionfi" anvertraut, ihre künstlerische Gestaltung wurde den tüchtigsten Malern übertragen. Andrea Dazzi, welcher an der Universität Latein und Griechisch lehrte, erdachte den Aufzug des „Diamante" und entwarf drei glänzende Allegorien, welche Jugend, Mannesjahre und Alter versinnbildlichten. Aber die Erfindung des „Broncone" fiel noch prächtiger aus. Diesen Aufzug entwarf der Historiker Jacopo Nardi

[1]) J. del Lungo, Florentia. Vgl. hier vor allem auf p. 413 ff. die gelehrte Studie: Carnasciale postumo. Vgl. auch Nardi, Delle Historie Fiorentine. Firenze 1584. p. 267 (Libro sesto).

[2]) Del Lungo a. a. O. p. 419.



WACHSMODELL FÜR DIE STATUE
DES HERZOGS LORENZO
in der National Gallery of Scotland, Edinburgh
Nach einer Originalaufnahme

mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit. Er stellte unter dem Bilde Saturns das goldene Zeitalter dar, dem auf fünf Triumphwagen die größten und glücklichsten Herrscher des Altertums folgten: Numa Pompilius, Titus Manlius Torquatus, Julius Caesar, Augustus und Trajan. Dem jungen Jacopo Pontormo, der seinen frühen Ruhm einer lobenden Anerkennung Michelangelos verdankte, fiel die beneidete Aufgabe zu, die ernsten Gedanken der Gelehrten in die heitere Sprache der Kunst zu übersetzen, und er entledigte sich ihrer mit soviel Geschick, daß nach dem Zeugnis Vasaris selten junge Künstler in der Arnostadt soviel Lob geerntet hatten.[1]) Florenz aber war auf Wochen in einem Taumel fröhlicher Sinnenlust begraben, und der Wunsch der Machthaber, den leichten Sinn des Volkes von ernsteren Gedanken abzulenken, ging glänzend in Erfüllung. Es gab aber auch noch Leute, die der äußere Glanz nicht zu blenden vermochte. Der Piagnone Giovanni Cambi, der den Medici wenig wohlgesinnt war, erhebt in seinen Historien bittere Klage darüber, daß das Volk mit Lustbarkeiten aller Art übersättigt werde, und daß niemand mehr daran denke Busse zu tun, obwohl der Himmel zornig seine Geißel über ganz Italien schwinge.

Schon im Jahre 1523 wurde eine Sammlung der älteren Karnevalslieder in Florenz gedruckt, und sehr wahrscheinlich befand sich schon in dieser frühesten Ausgabe der „Canti carnascialleschi“ jener „Trionfo delle quattro complessioni“, den Michelangelo seiner Komposition der Medici-Denkmäler zugrunde gelegt hat. Denn in der späteren Ausgabe, welche Lasca schon im Jahre 1559 veranstaltete, erscheint dies Lied unter den älteren Karnevalsdichtungen aus den glänzenden Tagen des alten Lorenzo. Wir gehen also schwerlich irre, wenn wir annehmen, daß der junge Michelangelo schon am Hof der Medici diesen „Trionfo“ kennen gelernt hat und ihn wie so viele andere in glänzendem Gepränge durch die Straßen von Florenz dahin ziehen sah. Denn soviel steht fest, die Allegorien der vier Temperamente sind schon in den älteren Karnevalsfesten dargestellt worden, und die anmutige Dichtung

---

[1]) Vgl. Vasari VI, 250—255.

die sie beschrieb und erklärte, war in ganz Florenz bekannt. So rief Michelangelo, der mit staunenswertem Gedächtnis jeden Eindruck festhielt und unvermerkt seiner Kunst dienstbar zu machen verstand[1], nur eine Jugenderinnerung zurück, als er mit kühnem Griff in das reichbewegte Volksleben seiner Vaterstadt einen Karnevalsgesang zur Grundlage machte für die gedankenreichen Kompositionen einer Grabkapelle. Der Trionfo, welcher das Verständnis der Allegorien Michelangelos im ganzen und im einzelnen erschließt, lautet wie folgt[2]:

Trionfo delle quattro Complessioni[3].

Quel Principe, che regge il sommo Cielo,
Per conservar la vita de' viventi,
Con amoroso zelo
Quattro Complession con gli Elementi,
Sotto corporeo velo,
Miste, compose con diverse forme,
Parte discorde in lor, parte conforme.

Der Herr des Himmels, der das All regiert,
Den Lebenden das Dasein zu erhalten,
Erschuf mit eifrig liebendem Bemüh'n
Der vier Temperamente weise Mischung;
Vielfach geprägt in körperlicher Form,
Den Elementen gleich, doch eins vom andern
Verschieden teils, und oft auch homogen.

Collora prima, dal fuoco depende,
Col rubicondo Marte è stata unita;
Chi sua figura attende,
La vede lampeggiare in fiamma ardita:
Ciaschedun questa rende
Pronto, animoso, acuto, audace, e fero,
Superbo, armiger, furibondo, altero.

Cholerisch heißt das erste, Mars verwandt,
Wie er in roten Feuerflammen lohend,
Wer seinem Wesen nachspürt, wird gewahr,
Wie kühne Gluten zuckend aus ihm blitzen,
Und jeder wird durch dies Temperament
Behend und heftig, tapfer, heldenmütig,
Stolz wie ein Krieger, hochgemut und wild.

Quest' altra, e'l Sangue, che col bel Pianeta
Di Venere è congiunto in l'aer puro;
La Primavera lieta
Rende il suo stato tranquillo e sicuro:
Fa sua gente quieta,
Ridente, allegra, umana, e temperata,
Venerea, benigna, e molto grata.

Sanguinisch ist das zweite, der Planet
Der schönen Venus hoch in reinen Lüften
Ward ihm vermählt, und holde Frühlings Lust
Gibt seinem Wesen Sicherheit und Ruhe,
Und also werden, die von ihm beseelt,
Lächelnd und sanft, human und heiter,
Voll Sinnenfreude, gütig und genehm.

---

[1]) Vasari VII, 277.

[2]) Abgedruckt nach der Ausgabe der Canti carnascialeschi v. J. 1750 vol. I, 27. Mein Freund H. von Soden bemühte sich in Florenz und Rom vergeblich, die Ausgabe von 1523 in den Bibliotheken aufzutreiben.

[3]) Die Deutsche Übersetzung verdanke ich Olga von Gerstfeldt.

Flemma la terza, col chiaro splendore
Della lucente Luna s'accompagna;
E'l Verno, e'l molle umore,
Questa complession umetta, e bagna:
Senza nessun furore,
Rende suoi corpi pigri, umidi, e lenti,
Placidi, inetti, miti, e sonnolenti.

Phlegma das dritte, dem der Silberglanz
Des hellen Mondes sich gesellt, den träge
Des Winters graue Nebelstimmung tränkt,
Ihm sanft erweicht und löst die schlaffen Glieder,
Bis er, dem jede Zornesregung fremd,
Verschlafen wird und schwer, betäubt, gelassen,
Passiv in allen Dingen, müssig, stumpf.

Jl quarto loco tien Maninconia
A cui Saturno eccelso è conjugato;
La terra in compagnia
Coll' Autunno Natura gli ha dato:
Chi è di sua Signoria
Son magri, avari, timidi, e sdegnosi,
Pallidi, solitar, gravi, e pensosi.

Es bleibt die vierte noch — Melancholie,
Mit der Saturn, der hohe, sich verbündet,
Zu ewigen Genossen hat Natur
Die Erde und den Herbst ihr beigegeben;
Wer ihrer düstren Herrschaft untertan,
Ist abgehärmt und karg und grambefangen,
Bleich, einsam, herbe und gedankenschwer.

Questo conserva la Natura unita,
Di qui deriva, e vien la concordanza
Dell' alma, e corpo in vita;
E se fra lor vien qualche discrepanza,
Ragion pronta, ed ardita,
Frenando il senso, con sua giusta legge
Tal consonanza difende, e coregge.

So hält sie weise die Natur vereint,
Und alle Harmonie von Leib und Seele
Entspringt dem Bunde; doch wenn Widerspruch
Sie je entzweit, eilt die Vernunft behende
Zu zähmen rasch den ungestümen Sinn
Und bringt gefestigt die Temperamente
In Eintracht unter der Natur Gesetz.

„Im Karneval erscheint es erlaubt, etwas absonderliches zu tun auch wenn man keine Maske trägt," so schrieb Michelangelo am letzten Tage des Karnevals 1546 unter ein glühendes und tiefsinniges Liebes-Sonett, welches er wie gewöhnlich seinem Freunde Riccio zur Korrektur übersandte.[1]) Diese Worte haben im Leben des großen Meisters einen allgemeineren Sinn. Mitten im großen Karneval des Lebens als Mensch unter Menschen seinen Platz behauptend, blieb Michelangelo doch abseits als ein Zuschauer stehen, dessen klares Auge die Maske der Täuschung nicht blenden konnte. Und dieses furchtlose, sehnsuchtsvolle Suchen nach Wahrheit gab ihm die Kraft, sich sein Leben lang als Individualität zu behaupten und die hohen Aufgaben, die seine Zeit ihm stellte, auf seine besondere Art zu lösen.

Das öffentliche Leben auf den Straßen und Plätzen der Stadt

[1]) Guasti, Le Rime 223. Vgl. Frey, Dichtungen p. 451.

bildet im milden, sonnigen Klima Italiens einen besonders wichtigen Faktor für die Entwicklung persönlicher Kultur, und die Anregungen, die sich auf diese Weise ungesucht dem Künstler vermitteln, sind hier unendlich viel reicher als im Norden. So kann man sich vorstellen, daß das glanzvoll vorüberrauschende Gepränge eines Karnevalszuges der Renaissance auch das Künstlerauge Buonarrotis zu fesseln vermochte, um so mehr als er es wie kein anderer verstand, aus den vergänglichen Gleichnissen des flüchtigen Lebens unvergängliche Werte zu prägen.[1]) Und wenn man sich erinnert, wie sein Landsmann Pier di Cosimo die Schrecken des Todes zum Gegenstand eines Karnevals-Aufzuges machte und damit den höchsten Beifall der Florentiner erntete, so kann es nicht einmal so absonderlich erscheinen, wenn Michelangelo ein Karnevalslied seinen Kompositionen für eine Grabkapelle zu Grunde legte. Diese scheinbar so kühne Übertragung des weltlich-profanen auf das kirchlich-religiöse entsprang doch ganz dem Geiste der Zeit, die so gerne die Gegensätze vermischte. So beginnt auch die Karnevals-Dichtung, der Michelangelo das Motiv für seine Medici-Allegorien verdankt mit der Anrufung des allmächtigen Gottes, um dann im weiteren Verlauf jedes Temperament unter den Einfluß eines besonderen Gestirnes zu stellen.

Die Masken, welchen Buonarrotis Auge so oft in Rom auf antiken Sarkophagen begegnet ist, hat er ohne alles Bedenken auch für den ornamentalen Schmuck einer christlichen Grabkapelle verwandt. Man kann angesichts dieser nie gesehenen Art, zahllose Masken zur Dekoration von Friesen und Kapitellen zu benutzen, die Vermutung nicht unterdrücken, der Meister habe auf diese Weise den Weg zu seinem Karnevals-Geheimnis weisen wollen.[2]) Masken schmücken die Kapitelle der Doppelpilaster, welche die Nischen der Herzöge einfassen, und ein breiter Ornamentstreifen, aus

[1]) „Andava spessissime volte, anzi quasi sempre i giorni delle feste tutto solo specolando da se hora i segretissimi misterij dell'arte, e hora i misteriosi segreti della natura." So sagte Benedetto Varchi in seiner Leichenrede auf Michelangelo. Firenze 1564 p. 15.

[2]) Burger hat (a. a. O. p. 377 ff.) in dankenswerter Weise die Typen des florentinischen Kapitells zusammengestellt; hier ist die Maske nicht ein einziges Mal als dekoratives Motiv verwandt worden.

höchst eigenartigen „Mascheroni" zusammengesetzt, läuft auch unter dem Gesims entlang, welches die Architektur beider Grabmäler in der Mitte gliedert. (Vgl. Abb. 14.)

Von dem Bildhauer Silvio Cosini aus Fiesole ließ Michelangelo diese Masken nach seinen Zeichnungen in Marmor ausführen. Aber auch bei den figürlichen Skulpturen hat er sie mit solcher Vorliebe verwandt, daß man die Absicht nicht verkennen kann. „Mascheroni" trägt der Herzog Giuliano nicht nur auf der Brust sondern auch auf dem Rücken. (Vgl. Abb. 25 und 33.) Eine Maske ziert das Kästchen, auf welches der Pensieroso seinen Arm stützt; als eine Tiermaske ist auch sein Helm gebildet. Und sollte die Maske, welche das Ruhelager der Nacht schmückt, wirklich nur die Träume symbolisieren?[1] (Abb. 15.) Bedeutet sie für den, welcher weiß, daß Michelangelo die Nacht zuerst begonnen und zuerst vollendet hat, nicht vielmehr ein Bekenntnis, ein Programm, einen untrüglichen Hinweis auf die Quelle, aus welcher des Künstlers Phantasie geschöpft hat?

[1]) Eine Terrakotta-Maske im South Kensington Museum gilt als Skizze Michelangelos für die Maske der Nacht. (Abb. 16.) Der Zusammenhang ist zweifelhaft, der Kopf dagegen trägt den Stempel der Echtheit. Vgl. Black, Michael Angelo p. 212, n. 10.



Abb. 16. TERRACOTTA-MASKE.
Victoria- und Albert-Museum London.



KAPITEL II „NACHT" UND „AURORA"

Schon in Borghinis Riposo wird die scheinbar berechtigte Klage erhoben, daß von den vier Allegorien der Medici-Kapelle die Nacht allein erläuternde Symbole erhalten habe.[1]) Hier über diese friedlich schlummernde Frau, die jeder Florentiner ohne weiteres als Allegorie der Nacht verstanden haben würde,[2]) hat der Künstler freigiebig eine Fülle von Emblemen ausgeschüttet. Bei Morgen, Tag und Abend dagegen, wo der Sinn der einzelnen Bilder keineswegs ohne weiteres verstanden werden kann, hüllt er sich in Schweigen und bietet nirgends das geringste Begleitmotiv, dem Beschauer das Verständnis zu erleichtern. Seltsames Phänomen, dies Bestreben am Anfang das Lichtvolle noch zu erhellen, seltsamer Wechsel der Tendenz bei Fortgang und Schluß, zum Verständnis des an sich Geheimnisvollen dem Beschauer auch nicht einen Schlüssel zu bieten! Man meint, Michelangelo habe die Sonderstellung der Nacht unter den vier Allegorien absichtlich hervorheben wollen. Denn sie steht nicht umsonst am Anfang seiner Arbeit; sie ist sozusagen der Brennpunkt, in welchem sich die Doppelabsichten des Meisters treffen.[3]) Die ursprüngliche Vorstellung der Tageszeiten nach antiken Vorbildern kommt hier noch am deut-

---

[1]) Ed. Malland 1807 I, 73. Vgl. auch Cicognara, Storia della scultura V, 148.

[2]) Wunderbare Bilder des Schlafes in den mannigfachsten Posen hat Michelangelo auch an der Decke der Sixtina geschaffen: Vgl. den schlafenden Adam in der Schöpfung Evas und von den Vorfahren Christi in den Stirnkappen die Josias, Asa und Osia-Gruppen und in den Lunetten Roboam, Abias und Salmon, Both, Obeth.

[3]) Ziemlich zerstörte Modelle von Nacht, Aurora und Tag, die auf der Centenarausstellung in Florenz allgemein als Arbeiten Michelangelos bewundert wurden (Vgl. Zeitschr. f. b. Kunst XI, 1876, p. 94), befanden sich im Besitz des Professors Hähnel in Dresden. (Abb 17.) Sie wurden, wie mich Herr Professor Singer freundlichst wissen ließ, vor langen Jahren der Albertina zu sehr hohem Preise angeboten, aber nicht erworben. Meine Anfrage bei den Nachkommen des Professors Hähnel war leider erfolglos. Das Terrakotta-Modell des Crepuscolo, ein Vermächtnis des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar an Geheimrat Ruland in Weimar, halte ich für ein späteres Modell zum



Abb. 17 TERRACOTTA-MODELLE DER ALLEGORIEN DER MEDICI-GRÄBER

lichsten zum Ausdruck; die später vorwaltenden Begriffe der Temperamente verbunden mit Jahreszeiten und Elementen treten hier noch am meisten zurück. Der Grund liegt auf der Hand. Nicht das sanguinische Temperament, sondern die Nacht war für den Bildhauer die plastisch greifbare Vorstellung, ebenso wie später umgekehrt das cholerische Temperament, das Phlegma und die Melancholie sich deutlicher in die Sprache des Marmors übersetzen ließen als die Allegorien von Tag, Abend und Morgen.

Und mußte nicht Michelangelo die Vorstellung von einer Personifikation der Nacht besonders sympathisch sein, er der sich selbst als einen Sohn der Dunkelheit bezeichnet hatte?[1]) Hat nicht der Dichter Buonarroti der gütigen Göttin, die den Widerstreit der Gedanken zur Ruhe bringt, die den kranken Leib gesunden läßt und die Tränen des Schmerzbeladenen trocknet, seine ergreifendsten Gesänge gesungen?[2]) Und war sie nicht ihm, der oft gewacht hatte, wenn andere schliefen, die verschwiegene Vertraute seiner Qualen gewesen, hatte sie nicht oft seine Tränen gesehen, seine Seufzer gehört und sie in ihrem dunklen Schoß wie ein heiliges Geheimnis bewahrt?[3]) Man kann sich nicht wundern, daß Michelangelo da den Anfang machte, wo seine Empfindungen

Zweck der Nachbildung in Porzellan oder Bronze. (Abb. 18.) Eine solche Crepuscolo-Statuette, in altem Ginori ausgeführt, befindet sich im Castello Sforzesco zu Mailand. Herr Geheimrat Ruland ließ seine Terrakotta freundlichst für mich aufnehmen. Die Terrakotten aus dem Besitze Hähnels sind nach der Tafel in der Zeitschr. f. b. Kunst reproduziert worden.

[1]) „Et a me consegnaro il tempo bruno". Frey, Dichtungen 130. Es verdient bemerkt zu werden, daß dies Sonett mit einer ganz ähnlichen Einleitung beginnt wie das Karnevalslied der Temperamente.

[2]) Frey, Dichtungen 82. In der Verherrlichung der schlummernden Nacht begegnen sich Michelangelo und Shakespeare. Man denke an Macbeth, in dessen Phantasie sich der ermordete König Duncan mit dem Schlaf identifiziert. Act II, sc. 2:

Sleep that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labours bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast, —

[3]) Sol 'io ardendo all'ombra mi rimango
Quand'el sol de suo' razi el mondo spoglia
Ogni altro per piaciere, e io per doglia,
Prostrato in terra, mi lamento e piangho.

Frey, Dichtungen 16.

wach wurden, daß er über dies vertraute Bild seiner Phantasie zuerst das Werdewort gesprochen hat und gerade diese Statue bis ins einzelne mit unbeschreiblicher Sorgfalt und Liebe ausgeführt hat.[1]) Man begreift auch, daß dies Gedicht in Marmor die Phantasie des Dichters übermächtig packte, daß ihm bei den Zeitgenossen eigentlich der höchste Preis vor allen Medici-Skulpturen gegolten hat. Aber man begreift es nicht, daß es jemals versucht worden ist, dies Bild des Friedens durch die Phantasie unruhiger Träume zu stören, daß es Augen gab, die in diesen „dolci atti", in diesen festgeschlossenen Augen, in diesem Munde mit dem leisen Lächeln das Gleichnis seligster Ruhe zu verkennen vermochten. Anatomen bezeugen uns, daß man auch in der künstlichen Lage, in welcher Michelangelo halb freiwillig, halb gezwungen die Nacht geschildert hat, in tiefsten Schlaf verfallen kann.[2]) Sie bezeugen auch, daß Michelangelo



Abb. 18 DETAIL EINES TERRACOTTA-MODELLS DES „CREPUSCOLO"
Im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

[1]) Als Kuriosum mag erwähnt werden, daß auch Nacht und Morgen einmal in der Art mit Bronzetüchern bedeckt waren, wie es noch heute die Allegorie am Grabmale Pauls III. in Rom ist. Vgl. D. Moreni, Continuazione delle memorie istoriche di S. Lorenzo. Firenze 1816. Tom. I, 237.

[2]) Vgl. W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892, p. 98 und Aurora und Nacht des Michelangelo, von demselben Verfasser. Deutsche Rundschau, September 1890 p. 413.

in dieser Allegorie die Frau absichtlich als Mutter charakterisiert hat.[1]) Denn die Nacht ist heiliger als der Tag, so singt der Dichter selbst, weil sie den Menschen zeugt.[2])

Borghini gibt als Zeichen der Nacht nur die Eule an und den Halbmond, — Embleme, welche der Renaissance für diese Allegorie geläufig waren. Er erwähnt weder die Maske im Stein noch die Guirlande mit dem Mohn zu Füßen, noch den Stern im Diadem der Nacht. Erst in neuerer Zeit hat man in der Maske ein Symbol der Träume, im Kranze mit dem Mohn ein Bild von Schlaf und Tod und im Stern eine Ergänzung zum Monde erkennen wollen. Daß die Maske als Symbol der Träume gedacht sein kann, wird niemand bestreiten wollen, aber als Hinweis auf das Karnevalslied, das diesem Statuenzyklus zugrunde liegt, scheint sie gerade bei der ersten Allegorie, die Michelangelo arbeitete, besonders passend gewählt. Stern und Guirlande aber finden ihre Erklärung nur in der Strophe des Karnevalsliedes, welche das sanguinische Temperament besingt:

Sanguinisch ist das zweite, der Planet
Der schönen Venus hoch in reinen Lüften
Ward ihm vermählt, und holde Frühlingslust
Gibt seinem Wesen Sicherheit und Ruhe.
Und also werden, die von ihm beseelt,
Lächelnd und sanft, human und heiter,
Voll Sinnenfreude, gütig und genehm.

Man sieht, der Planet der schönen Venus am Diadem der Nacht bezeichnet hier nicht sowohl den Abendhimmel, der ja schon durch den Halbmond genügend symbolisiert worden ist, sondern er verkörpert vielmehr das Element der reinen Luft. Die Guirlande aber mit dem Mohn, der in der Renaissance auch als ein Emblem der Fruchtbarkeit galt,[3]) deutet auf den Frühling. Denn das

---

[1]) E. Brücke, Nacht und Morgen des Michelangelo in der Deutschen Rundschau, Februar 1890 p. 261.

[2]) Frey, Dichtungen 129:

Ma l'ombra sol a piantar l'huomo serve.
Dunque le notti più ch'e di son sante
Quanto l'huom piu d'ogni altro frutto vale.

[3]) Lomazzo, Trattato III, 165: un mazzetto di papavero in mano, il quale e segno di fertilità. Allerdings ist, wie man mir aus Florenz versichert, eine wirklich deutliche



„DIE NACHT"

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

Element der Luft und die Jahreszeit des Frühlings sind in der Dichtung mit dem sanguinischen Temperament zu einem Dreibunde vereint, der unter dem Gestirn der Venus steht.[1]) Und wenn wir dann endlich sehen, wie der Dichter das sanguinische Temperament als „tranquillo e sicuro" charakterisiert, dann muß man die Weisheit des Künstlers bewundern, der auch diese Vorstellungen so zwanglos mit der Allegorie der Nacht zu verbinden wußte. Ja, auch die Charakteristik des Sanguinikers in diesem Trionfo kann auf die Nacht in weitestem Sinne Anwendung finden. Und doch begreift man, warum sich der Künstler so sehr bemühte, durch die mannigfachsten Symbole die Fülle der Begriffe zu veranschaulichen, welche diese erste seiner gewaltigen Allegorien verkörpern sollten. So zwanglos sich auch die Vorstellung des sanguinischen Temperamentes mit dem Abbild des friedlichsten Schlummers verbindet, so wenig konnte doch Michelangelo erwarten, in seinen Absichten ohne weiteres vom Beschauer ganz gewürdigt zu werden. Ja, dieser mußte um so mehr geneigt sein, sich mit der Deutung der Nacht zu begnügen, als noch kein Bildhauer jemals diese Allegorie so unübertrefflich dargestellt hatte. Darum brachte Buonarroti außer dem Halbmond, dem Wahrzeichen der Selene bei den Alten, auch noch eine Reihe anderer Sinnbilder an: die Eule, den doppelsinnigen Vogel der Nacht, der mit dem Stern der Venus auch das Element der Luft verkörpern sollte und die Guirlande mit dem Mohn als vieldeutiges Symbol des Schlafes, des Frühlings und der Fruchtbarkeit. Mit diesen Emblemen hatte man das schwer zu personifizierende Temperament des Sanguinikers wahrscheinlich auch im Karnevalsaufzuge geschmückt, und so hatte es einst der junge Künstler mit großen Augen in den Straßen seiner Vaterstadt bewundert. Aber man beachte, mit welch' feinem Takt des Meisters vornehmer Geschmack diese Embleme der Allegorie untergeordnet

Ausführung des Mohns in der Guirlande nicht zu entdecken. Die runden Knollen, welche unvollendet blieben, hätten sich auch zu Blumen oder Früchten bilden lassen. Auch die älteren Quellen lassen sämtlich den Mohn unerwähnt.

[1]) Diese Verbindung der Temperamente mit den Jahreszeiten war der Renaissance durchaus geläufig. Vgl. Lomazzo I, 204 und 207 und Aurelio Marinati, Delle sette arti liberali, Roma 1587 p. 143: La primavera: calda, humida, sanguinea. Estate: calda, secca, collerica. Autunno: freddo, secco, malinconico. L'inverno: freddo e flegmatico.

hat. Halbmond und Stern schmücken das Diadem der heroischen Frau, die Maske erscheint wie ein Ornament ihrer Lagerstatt, die Guirlande dient ihr als Fußschemel, und die Eule ist bescheiden in die Lücke geschlüpft, die das erhobene Bein der Göttin freigelassen hat. Denn das eigentlich unkünstlerische solcher symbolischen Kunst konnte wohl niemand stärker empfinden als Michelangelo, der ja selbst die Heiligenscheine und die Flügel, die traditionellen Abzeichen der Himmelsbewohner, ohne weiteres preisgegeben hat.

Durch den Ausdruck wollte sich Michelangelo in seiner Kunst verständlich machen, nicht durch Symbole. Überdies erkannte er im weiteren Verlauf der Arbeit die Unmöglichkeit, auch die anderen drei Tageszeiten in einer einzigen menschlichen Gestalt so prägnant zur Darstellung zu bringen, wie es bei der Nacht geschehen konnte. Er, der die Wahrheit in Kunst und Leben über alles schätzte, hätte in Unklarheiten verfallen müssen, wäre er auf dem eingeschlagenen Wege fortgeschritten; so blieben ihm jetzt die Tageszeiten nur noch der äußere Rahmen, in welchen es die neuen Kompositionen einzufügen galt, das Gleichnis, welches das Geheimnis eines psychologischen Vorganges, der nur ihn selber betraf, den Blicken der Menschen entziehen sollte. Und mit völlig geklärten Absichten stand er jetzt den unbehauenen Marmorblöcken gegenüber, entschlossen nicht mehr durch vieldeutige Symbole zu sprechen, sondern allein durch den Ausdruck seiner gewaltigen Kunst. Denn er wußte wohl, was sie vermochte, und schon entdeckte sein Seherauge im unbehauenen Stein die scharfumrissenen Bilder der Melancholie, des Phlegmas und des cholerischen Temperaments, und er fühlte die Kraft in seinem Arm, sie alle drei mit gewaltigen Hammerschlägen den Fesseln des Marmors zu entreißen.



Die Aurora wurde bereits begonnen, als die Nacht noch lange nicht vollendet war, und schon die Zeitgenossen nannten beide Allegorien Schwestern. Giovanbattista Mini, welcher im September 1531 die beiden eben vollendeten Statuen in der Werkstatt Michel-

angelos sah,[1]) wußte allerdings nur für die erstvollendete den Namen der Nacht zu nennen, aber von der zweiten Figur behauptete er kühn, daß sie die erste in jeder Hinsicht übertreffe. Auch noch heute stellt man in der Medici-Kapelle unwillkürlich Vergleiche zwischen beiden Frauen an, und es dürfte sich schwerlich jemand finden, der Minis Urteil nicht bestätigen wollte. Aber die Verse Strozzis und die Antwort Buonarrotis haben den Ruhm der Nacht weit über den der Aurora hinausgetragen.



Abb. 19 DIE FRAU IN DER ROBOAM ABIAS-LÜNETTE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom

Michelangelo hat seine Erinnerungen an die Deckengemälde der Sixtina zu Rate gezogen, als er die Komposition der Aurora entwarf. Er hatte unter den Vorfahren Christi in der Roboam Abias-Lünette eine Frau dargestellt, welche in müdes, trauriges Sinnen verloren, weit zurückgelehnt in ihrem Sessel ruht, den rückwärts geworfenen, von einem Schleiertuch umrahmten Kopf scharf zur Seite gewandt. (Abb. 19.) Genau das

---

[1]) Gaye II, 229.

gleiche Bewegungsmotiv hat Michelangelo in der Aurora im umgekehrten Sinne wiederholt. Nur der Arm, der bei der Statue erhoben ist, erscheint im Fresko gesenkt. Aber auch dieses edle, wunderbar lebendige Bewegungsmotiv des erhobenen Armes, welches uns in der Kunst Michelangelos in allen nur denkbaren Variationen begegnet, findet sich — gleichfalls im umgekehrten Sinne — in der Sixtina bei dem Jüngling der Eleazar-Mathan-Lünette über dem Eingang. (Abb. 20.) Man versteht diese Ökonomie des Künstlers, und man begreift seinen Wunsch, diese herrlichen Motive aus den schattenhaften Malereien hoch oben in den Sixtina-Lünetten hier in Marmor-Wirklichkeit übersetzt zu sehen.



Abb. 20 MOTIV DES ERHOBENEN ARMS IN DER ELEAZAR-MATHAN-LÜNETTE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

Vasaris Beschreibung der Aurora kennzeichnet sich als eine höchst geschickte Apologie des für ihn so merkwürdigen Phänomens des Schmerzes, den die, wie er meint, eben Erwachte kundgibt.[1]) Hatte nicht Dante die Aurora als „chiarissima ancella del sol" bezeichnet?[2]) Hatte sie nicht auch Petrarca als Spenderin des Lichtes gerühmt, welche Tag und Sonne aus ihrem goldenen Bette zu den Sterblichen zurückgeleitet?[3]) Warum, so muß er sich gefragt haben, und so fragt man sich bis

[1]) Ed. Milanesi VII, 196. Condivi (ed Frey p. 136) hat die Aurora nicht einmal namentlich aufgeführt.

[2]) Paradiso XXX, 7.

[3]) Trionfo della morte cap 2.

Vedi l' aurora dell' aurato letto
Rimenar a 'mortali il giorno e 'l sole.

heute, hat Michelangelo diese rosenfingrige Göttin der strahlenden Morgenfrühe in ein Abbild düsteren Jammers verwandelt? „Im Begriff, sich eilig aus tiefem Schlaf zu erheben,“ so etwa belehrt uns Vasari, „findet Aurora die Augen des großen Herzogs im Tode geschlossen, und nun verwünscht sie in ihrem Jammer die Pracht ihrer unzerstörbaren Schönheit.“ (Abb. 21.) Man muß gestehen, daß diese Erklärung des Aretiners für alle, welche mit ihm in den Medici-Denkmälern eine Verherrlichung der verstorbenen Herzöge erkennen wollten, nicht überzeugender hätte ausfallen können.



Abb. 21 „AURORA“
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom

Aber für die, welche erkannt hatten, daß dem Meister bei der Komposition dieses Denkmals nichts ferner gelegen hat als der Gedanke an eine Huldigung für den charakterlosen Herzog von Urbino, und welche doch durch den Machtspruch der Tradition gezwungen waren, dies Marmorbild als Allegorie der Morgenröte anzuerkennen, blieb der Grund ihres Jammers ein Geheimnis. Und mit welch überzeugender Kraft hat Michelangelo gerade diesen Affekt und nur diesen verkörpert! „Sie windet sich vor Bitterkeit,“ so rief schon Vasari aus, „und ihr Anblick erfüllt die Seele mit Melancholie!“ Und immer dringender heischt jetzt die Frage Antwort, warum hat sich in der Fantasie Michelangelos das strahlende Schauspiel der erwachenden Natur so verdüstert, warum hat

er der Aurora gerade die Affekte gegeben, welche ihrer Eigenart entgegengesetzt sind und alle die Attribute versagt, welche sie besonders charakterisieren mußten? Denn auch der Schleier, den ihre erhobene Linke lässig erfaßt hat, das einzige Wahrzeichen, welches wir an der Aurora entdecken, ist doch weit eher ein Zeichen von Trauer und Dunkelheit als ein Symbol von Licht und Frohsinn.[1])

Wiederum ist es der Trionfo aus den Tagen des Magnifico, der des Rätsels vollkommene Lösung bietet.

Es bleibt die vierte noch, Melancholie,
Mit der Saturn der hohe sich verbündet;
Zu ewigen Genossen hat Natur
Die Erde und den Herbst ihr beigegeben;
Wer ihrer düstern Herrschaft untertan,
Ist abgehärmt und karg und grambefangen,
Bleich, einsam, herbe und gedankenschwer.

Also nichts weniger als eine Verkörperung des erwachenden Lichtes ist diese Allegorie, vielmehr eine Personifikation des Weltschmerzes. Sie ist der erhabene Ausdruck jener Melancholie, die Michelangelo mit grimmigem Sarkasmus seinen Frohsinn genannt hat,[2]) jenes Temperamentes, das ihm selbst vor allen anderen eigentümlich war.

Die Anatomen, welche im Gegensatz zur mütterlichen Nacht die Jungfräulichkeit dieser Frau, oder sagen wir besser ihre Unfruchtbarkeit mit Recht betont haben, konnten sich über das Bewegungsmotiv nicht ganz einigen. „Hat die Bewegung des Aufrichtens bereits begonnen?“ fragt Brücke.[3]) „Offenbar noch nicht

[1]) Das schmale Band, welches unter den Brüsten der Aurora den ganzen Körper umspannt, ist ein Lieblingsmotiv Michelangelos, ebenso wie das feine enganliegende Tuch, welches die Stirn der Aurora halb bedeckt.

[2]) La mia allegrez' è la maninconia.
E 'l mio riposo son questi disagi.

Vgl. Frey, Dichtungen 81. Vgl. auch bei Milanesi, Lettere p. 446 den Brief Michelangelos vom Mai 1525, in dem er das obenerwähnte Gastmahl beim Hauptmann Cuio beschreibt: Ebbi grandissimo piacere, perchè uscii un po del mio malinconico, overo del mio pazzo. Über Cuios Beziehungen zu Ferruccio findet sich ein merkwürdiger Bericht bei Donato Giannotti, Opere I, 44.

[3]) a. a. O. 269.



„AURORA"

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

Die Figur liegt mit nach rückwärts durchgebogener Wirbelsäule. Man beachte nur die Gruben unter den sogenannten falschen Rippen und die quere Einsenkung, welche sie mit einander verbindet. Wer sich aus einer solchen Lage aufrichten will, der richtet zunächst seine Wirbelsäule gerade und steift sie durch Muskelaktion." Henke hat dieser Beobachtung nicht direkt widersprochen, aber er tritt doch für eine Bewegung des Körpers ein, indem er vor allem auf die Aktion des linken Beines hinweist[1]): „Mit dem rückwärts aufgesetzten Fuße stemmt es sich vorwärts gegen die Hüfte und hebt dieselbe schon etwas vom Lager in die Höhe, so daß die ganze Last der unteren Hälfte des Rumpfes auf die rechte Hüfte herübergewälzt und die Vorderseite des Unterleibes von der Wand weg oder dem Beschauer entgegengewendet wird. So entsteht, da der Oberkörper noch ruhig liegen bleibt, die reizvolle Drehung in der Mitte um die Achse der Wirbelsäule, auf die es der Künstler bei der ganzen Figur vielleicht am meisten abgesehen hat. Dies ist nun offenbar ein Ansatz zum Herumwenden des ganzen Körpers auf seine rechte Seite oder gegen den vorderen Rand des Lagers hin." So urteilt Henke, aber auch Brücke gibt zu, daß die Bewegung des Aufrichtens diejenige ist, welche man der Stellung nach zunächst zu erwarten hat, und so kann man wohl beide Auffassungen unter Vasaris zutreffender Charakteristik zusammenfassen: si storce con amaritudine. Weder völlige Ruhe, noch ein starkes Bewegungsmotiv hat Michelangelo in dieser Allegorie darstellen wollen, sondern einen Affekt, der zwischen beiden liegt, der im Kopf seine stärkste Note findet und im Körper leise verhallend nachklingt: sie windet sich vor Bitterkeit! Das Laokoonmotiv hat Michelangelo noch einmal in gedämpfter Sprache behandelt. Dort wird der körperliche Schmerz in höchster Potenz geschildert, hier ist der Seelenschmerz zum Monument geworden. Dort zuckt jeder Nerv und jede Muskel und ringt nach Befreiung von entsetzlicher Qual, hier ist der Schmerz nur wie ein Mantel hoffnungsloser Trauer, der die herrlichen Glieder keusch bedeckt. Dort ein dreifacher Schrei des

---

[1]) Deutsche Rundschau September 1890 p. 415.

Entsetzens, hier aus leise geöffneten Lippen eine stille Klage, die nicht gehört sein will, für die es keine Tröstung gibt[1]).

Man begreift jetzt auch, warum der Melancholie alle erklärenden Sinnbilder fehlen. Sie würden diesen Tempel des Schmerzes nur entweiht haben. Sie hätten hier auch nichts mehr zu bedeuten gehabt. Denn während sich im Karnevalsliede unter dem Gestirne Saturns mit dem Temperament der Melancholie Erde und Herbst zu einer Dreiheit verbinden, ist in Michelangelos Allegorie absichtlich jeder Doppelsinn unterdrückt worden. Ja, mit der Vorstellung der Elemente und der Jahreszeiten hat der Künstler auch den Begriff der Tageszeiten völlig preisgegeben. Die Aurora bedeutet ihm nichts mehr; die Melancholie, nach Aristoteles das Temperament ernster, zum geistigen Schaffen veranlagter Naturen, nach Marsilio Ficino das Temperament aller Männer, die in der Kunst großes geleistet haben, hat seine Sinne ganz gefangen genommen.[2]) In keiner der vier Allegorien hat der Meister die Bedeutung so eingeschränkt wie hier; es ist, als habe er in diesem Stein das Bild seiner eigenen Seele verkörpern wollen. Hier ist ganz zur Tat geworden, was uns so oft als Gedanke in seinen Dichtungen begegnet[3]), niemals vielleicht schöner ausgedrückt als in jenem Madrigal, unter welches er selbst die Worte „da scultori" gesetzt hat:

Oft gleicht ein Bild dem Bildner mehr, o Jammer!
Als dem Modell; so bilde
Ich jetzt nur schmerzlich wilde
Entstellte Züge, klägliche Gestalten!
Dich formen will mein Hammer
Und formt mich selbst, die Stirn voll Schmerzensfalten[4])!

---

[1]) Das Reich Saturns, des Sternes der Melancholie, nennt auch Marsilio Ficino „il regno de la mente". Vgl. Tomo primo delle divine lettere del gran M. F. Vinegia 1546 p. 86. Vgl. auch Lomazzo I, 200, der Saturn „autore della contemplazione secreta" nennt und p. 207: per Saturno tristezza. Ebendort wird auch Michelangelo das Lob gespendet, daß er „intelligentissimo di queste cose" gewesen sei. — Ein kleines Wachsmodell der Aurora gehörte H. de Roveray und später Sir Thomas Lawrence.

[2]) Vgl. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers p. 193 und 194. Marsilio Ficino erinnert daran, daß bei den Ärzten der Alten auch die Liebe als „una spezie di umore maninconico e di pazia" galt. Vgl. Marsilio Ficino sopra lo amore over' convito di Platone. Firenze 1534 p. 154.

[3]) Frey, Dichtungen 434 und 435.

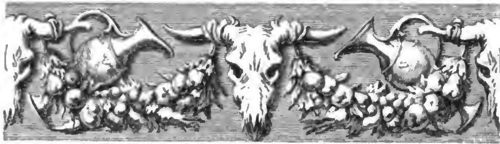
[4]) Guasti, Le Rime 35. Frey, Dichtungen 159. Sophie Hasenclever 45.

Vor Michelangelo hatte die Allegorie vor allem in Karnevalsaufzügen eine Verherrlichung gefunden und sich in der bildenden Kunst fast ganz auf die Tugenden und freien Künste beschränkt. Nach ihm wurden in Florenz alle nur denkbaren Begriffe personifiziert, obwohl man den wahren Sinn der Allegorien von San Lorenzo niemals erraten hat. Man lese die Beschreibung des Apparates, der für die Exequien Buonarrotis in San Lorenzo errichtet wurde,[1]) oder die Ragionamenti Vasaris, in denen der Künstler es selber unternimmt, seine Fresken des Palazzo Vecchio dem Herzog Cosimo zu erklären.[2]) Hier werden wir gleich zuerst in einen Saal der Elemente geführt, hier begegnen uns Personifikationen der Jahreszeiten, und selbst eine Melancholie erklärt Vasari seinem Herrn, die er mit Emblemen von Maßinstrumenten ausgestattet hatte. Es ist vielleicht die einzige, unbewußte Nachahmung, die Michelangelos tiefsinnige Allegorie des Weltschmerzes in der Kunst Italiens gefunden hat, und sie bedeutet nichts. Aber gerade wenn man diese selbstgefälligen Ragionamenti des Aretiners liest, diese langatmigen Erklärungen platter Allegorien und fader Schmeicheleien, dann erst begreift man, wie wenig Michelangelo sich wünschen konnte, als geistiger Vater einer solchen Kunstrichtung angesprochen zu werden. Man begreift auch, warum er das erhabene Geheimnis der Marmorbilder von San Lorenzo gerade vor der Generation, die unter Herzog Cosimo in seiner Vaterstadt groß wurde, so ängstlich gehütet hat.

[1]) Die Exequien Buonarrotis wurden außer bei Vasari auch noch in einem besonderen Büchlein beschrieben, das im Facsimile-Druck i. J. 1875 in Florenz neu ediert worden ist.

[2]) Milanesi VIII p. 11 ff. Eine Sonderausgabe dieser Ragionamenti erschien in Arezzo i. J. 1762.





KAPITEL III ꝏ „CREPUSCOLO" UND „GIORNO" ꝏꝏꝏꝏꝏ

Schon Ende September 1531 fand Giovanbattista Mini den Meister in seiner Werkstatt an der Arbeit, einen „der beiden Alten" zu vollenden.[1]) Da der „Tag" am meisten unvollendet blieb und auf ihn die Bezeichnung eines „Alten" so ohne weiteres überhaupt nicht zutrifft,[2]) so sind wir zu der Annahme berechtigt, daß Michelangelo damals den Crepuscolo, auch „il Brusco" genannt[3]), in Arbeit hatte. Auch für diese Allegorie finden wir gleichsam die erste Skizze an der Decke der Sixtina. Hier begegnet uns ja auch in den Bronzeakten über den Gewölbezwickeln zuerst jener fruchtbare Gedanke einer paarweisen Anordnung liegender menschlicher Figuren in gegensätzlicher Richtung. Hier sehen wir auch im Gewölbezwickel über Ezechias, Manasse und Amon einen behaglich hingelagerten Greis in ähnlicher Haltung wie der Abend in San Lorenzo. (Abb. 22.)

Weder Vasari noch Condivi, weder Borghini noch Doni haben „die beiden Alten" besonderer Beachtung gewürdigt. Nicht nur die Herrlichkeit ihrer Genossinnen lenkte die Blicke ab, auch die Unklarheit der Begriffe, welche sie nach landläufiger Meinung darstellen sollten, scheint den Biographen und Bewunderern Michelangelos Verlegenheit bereitet zu haben. Aber schon Francesco Bocchi hat in seinen Bellezze di Firenze[4]) dem Crepuscolo eine so

[1]) Gaye II, 229.

[2]) Auch Wölfflin (Klassische Kunst 174) setzt aus stilistischen Gründen den Tag an das Ende der Arbeiten in San Lorenzo. Es ist aber befremdend, daß er auch in der zweiten Auflage seines Buches an der Ansicht festhält, die Nacht sei ebenfalls erst zuletzt entstanden. Der Brief von Mini beweist das Gegenteil.

[3]) So im Codex XVII, 17 der National Bibliothek zu Florenz ed. Fabriczy p. 79.

[4]) Le Bellezze della città di Firenze. Firenze 1591 p. 529. Vgl. Moreni, Delle tre sontuose Cappelle Medicee p. 81.



„CREPUSCOLO“

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

eingehende Würdigung zu Teil werden lassen, daß es der Mühe lohnt, diese Beschreibung zu lesen. „Diese Statue ist mit unglaublicher Kunst vollendet und wird von den Künstlern aufs höchste bewundert. Buonarroto hat den Menschen dargestellt, wie er nach den Mühen des Tages Ruhe sucht und sich zum Schlummer ausstreckt. Besonders bewundert wird das Knochengerüst der Brust, das nur die höchste Weisheit so ergründen konnte. Und so sicher ist jeder Muskel und jeder äußere Teil gezeichnet, daß es genau dem, was drinnen ist, entspricht, daß es wirklicher zu sein scheint als die Wirklichkeit. Und man möchte in der Tat annehmen, Buonarroto habe erst die Knochen gebildet und sie dann mit Fleisch bedeckt und jedes Glied in Form und Verhältnis angebracht. Die Arme sind fleischig und natürlich und mit den Schultern so zwanglos verbunden, daß sie lebendig erscheinen. Die Beine und die Füße sind so ausgeführt, daß die Natur sie nicht herrlicher bilden könnte. Bewunderungswürdig in der Tat ist die Gabe dieses seltenen Geistes, das Leben als solches nachzuahmen. Denn er ist dann im Ausdruck so glücklich, daß er nicht mehr und nicht weniger als nur die Wirklichkeit schildert. Man betrachte nur das linke Knie dieser Statue, wie es ruhig ausgestreckt Knochen und Gelenke aufs beste erkennen läßt; beim rechten Knie aber, das gehoben ist, bleibt alles glatt und verhüllt. Zweifelsohne erkennt man in dieser Statue, wie vollständig Buonarroto den Bau des menschlichen Körpers gekannt hat, und wie er allmählich zu einer vollständigen Kenntnis dessen gelangt ist, wie sich der Körper und seine Muskeln bewegen, und wie die einzelnen Glieder und Gelenke sich verbinden.“

Die anatomischen Kenntnisse Michelangelos, wie sie sich am Crepuscolo offenbaren, sind vielleicht niemals verständnisvoller gewürdigt worden, und auch in der Auffassung des Bewegungsmotivs haben moderne Erklärer zur Auffassung Bocchis nichts wesentlich neues hinzuzusetzen gewußt: „Der müde Mann, dem die Gelenke sich lösen, ist eine rührende Darstellung des Abends.“ „Ein Mann, der sich zur Ruhe legt. Er hat das Lager nach der Wand hingewendet bestiegen und sieht sich nun vor dem vollen Niederlegen noch einmal rückwärts um.“ „Der ermüdete Organismus folgt der eigenen

Schwere, aber nur allmählich und langsam." „Eine athletische Männergestalt, müde mit entspannten Muskeln hingestreckt, von des Tages Lasten ausruhend." [1])

Gegenüber dieser seltenen Einmütigkeit der Charakteristik würde es verwegen sein, eine andere Auffassung vertreten zu wollen. Aber das ist zum Glück auch nicht notwendig. Warum kann nicht ohne weiteres als Naturanlage des Phlegmas gedeutet werden, was unter dem Druck des traditionellen Namens als Abendmüdigkeit ausgelegt wurde? Die gelösten Glieder, die entspannten Muskeln und die Schwere des Körpers können ebensowohl als dauernder Zustand gedacht werden, wie als vorübergehendes Phänomen des entkräfteten Abends nach mühevollem Tagewerk. „Der Mann liegt da, hingesunken wie ein gefällter Eichenstamm," sagt Grimm, „man müßte Hebel ansetzen um ihn von der Stelle zu wälzen." [2]) Und mit dieser feinsinnigen Beobachtung ist schon die Deutung auf das Temperament des Phlegmas gegeben, wenn auch noch der Name fehlt. Man höre, wie es im Karnevalsliede heißt:

Phlegma das dritte, dem der Silberglanz
Des hellen Mondes sich gesellt, den träge
Des Winters graue Nebelstimmung tränkt,
Ihm sanft erweicht und löst die schlaffen Glieder,
Bis er, dem jede Zornesregung fremd,
Verschlafen wird und schwer, betäubt, gelassen,
Passiv in allen Dingen, müßig, stumpf.

Man sieht, die hier beschriebene Stimmung faßt alle späteren Erklärungen in sich zusammen. Nur muß man mit Anton Springer gegen Kaiser und Henke u. a. betonen, daß der Alte ruhig lagert, [3]) und nicht im Begriff ist, sich zur Ruhe zu legen. Von einem antistrophischen Ebenmaß, einem Sichfragen und Antworten, einer

[1]) Vgl. Wölfflin, Klassische Kunst 174. Henke, Deutsche Rundschau a. a. O. 418. Kaiser a. a. O. 214. Burger a. a. O. 372. Ferner Holroyd, Michael Angelo Buonarroti 214. Guillaume, der Bildhauer, meint: Il est impossible de mieux exprimer la mélancolie au soir d'une journée qui a porté le poids des soucis et des plaisirs. (Michelange ed. Gazette des Beaux Arts 1876 p. 92). Vgl. auch Ollivier p. 178.

[2]) Michelangelo (Zehnte Auflage) II, 142.

[3]) Raffael und Michelangelo 2. Aufl. 260. „Very tranquil and noble is Twilight", sagt auch Symonds (II, 33), „a giant in repose, he meditates".

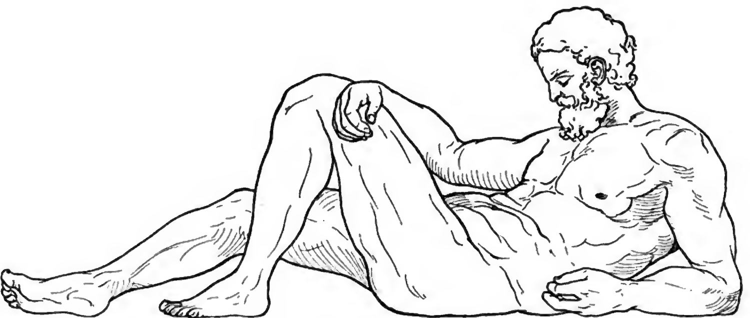


Abb. 22 BRONZEAKT AUS DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Zeichnung von O. Ortelbach nach einer Aufnahme von Dom. Anderson in Rom

Dialektik der Kunst im Sinne Kaisers, der in der Aurora ein Emporsteigen, im Crepuscolo ein Sinken erkennen will,[1]) kann nicht die Rede sein. Denn ebensowenig wie bei der Melancholie die Absicht des Aufrichtens nachgewiesen werden kann, ebensowenig kann vom Phlegma gesagt werden, daß es nach irgendeiner Richtung hin eine Bewegung machen wolle. Dagegen erhebt schon das linke, übergeschlagene Bein lauten Protest, dagegen sprechen die gelösten Glieder, die entspannten Muskeln, die lässig ruhenden Hände, der trübe, stumpfe Ausdruck des gesenkten Kopfes, in dem man vergebens irgend eine Spur von Willensäußerung suchen würde. (Abb. 23.) Leider hat sich niemals ein Anatom ausführlich über den „Crepuscolo" geäußert. Es würde ihm vielleicht besser gelingen als dem trefflichen Bocchi, mit Worten die Begriffe der lastenden Schwere, der regungslosen Ruhe wiederzugeben, die Michelangelo so unübertrefflich in seiner Marmorsprache ausgedrückt hat.



Abb. 23 KOPF DES CREPUSCOLO
Nach einer Aufnahme von Dom. Anderson in Rom

Aber nicht nur das Temperament des Phlegmas, sondern auch das Element des Wassers, ja selbst die Jahreszeit des Winters hat der Künstler in dieser einen Statue mit Erfolg verkörpert.

[1]) A. a. O. 213.

Denn keiner dieser Begriffe schloß den anderen aus, keiner verlangte für sich einen besonderen Ausdruck oder gar ein besonderes Symbol. Schwerfällig passiv wie ein Flußgott liegt der Alte da, ein Gleichnis des beweglich unbewegten Wassers, wie es die antiken Marmorbilder des Tibers und des Nils nicht überzeugender darstellen könnten. Noch stärker vielleicht hat der Meister die Beziehung auf die Jahreszeit betont. Schon das Alter des Mannes, das sich auch in dem unvollendet gebliebenen Kopf deutlich wiederspiegelt, weist auf den Winter hin. Ja, man möchte behaupten, Michelangelo habe bei der Ausführung dieser Statue auch noch einen Vers aus einem anderen Karnevalsliede im Sinne gehabt, das sich mit dem Trionfo der Elemente in derselben Sammlung der „Autori incerti antichi“ befindet und den festlichen Aufzug der vier Jahreszeiten erläutern soll. Hier heißt es vom Winter:

Verdüstert, bleich, von Regen und von Wind,
Von Schnee und Eis und Hagelschlag gebrochen
Folgt nun der Winter, ein bejahrter Mann,
Sich selbst verachtend, zögernd, träg und langsam
Sein Antlitz er zur Erde niederbeugt
Dahin, wo bald mit ihm begraben werden
Vergang'ner Jahreszeiten Müh' und Last.[1])

Die Sprache verrät hier denselben Dichter, der auch den Trionfo der Temperamente verfaßt hat, und wahrscheinlich gelangten beide zusammen mit ähnlichen Allegorien zu gleicher Zeit im Florentiner Karneval zur Aufführung. Wenigstens dieses vielsagende Motiv des gesenkten Blickes, den der Alte trüben Sinnes auf den Sarkophag, das Sinnbild der Vergänglichkeit, gerichtet hat, scheint Michelangelo der Dichtung auf die Jahreszeiten entlehnt zu haben.



---

[1]) A. a. O. 32.

Squallido e rotto da pioggia e da vento,
Grandine, ghiaccio e neve
Seguita il vecchio verno pigro e lento
A se medesmo dispettoso e greve;
Chinando a terra il volto
Dove con seco in breve,
Degli altri tempi il sudor sia sepolto.

Man sieht, wie bei Melancholie und Phlegma am Grabmal des Herzogs von Urbino das einfach formale, den Bronzeakten über den Gewölbezwickeln der Sixtinadecke entlehnte Motiv die Möglichkeit bot, die Deutung der Allegorien als Tageszeiten zu vertreten und zu rechtfertigen. Mit den Bewegungen von Sichaufrichten und Niedersinken, die man diesen Statuen andichtete, ließ sich die Vorstellung von Morgen und Abend ja ohne weiteres verbinden. Weit schwieriger stellte sich das Problem von jeher beim Tage, dem Widerpart der Nacht, deren Bedeutung von vornherein ebenso durchsichtig war wie die des Tages dunkel. Nirgends ein Symbol, und die Frage, ob Bewegung oder Ruhe gemeint sei, mußte für die Deutung dieser Statue im Hinblick auf die Aurora wertlos erscheinen, wo ja bereits die Affekte eines mißmutigen Erwachens bis auf den Grund erschöpft zu sein schienen. So lesen sich fast alle Erklärungen des Tages wie Ausflüchte oder rhetorische Übungen, und man begreift, warum ehrliche Leute eine Auseinandersetzung mit diesem Giganten gerne vermieden haben.

Schon bei den weiblichen Allegorien konnte man das Bestreben des Bildhauers erkennen, sich bei jeder einzelnen Statue das Problem so bestimmt und scharf wie nur möglich zu umgrenzen. Nachdem seine Phantasie die Gegensätze der mütterlichen Nacht und der unfruchtbaren Melancholie geschaffen hatte, boten sich seinem Meißel zwei völlig klare, völlig verschiedene Aufgaben dar. Nicht anders hat sich der psychologische Prozeß bei „den beiden Alten" vollzogen, nicht anders endlich bei den „Capitani". Darum ist es auch für das Verständnis dieser Marmorbilder so wichtig zu wissen, daß sie nacheinander paarweise ausgeführt wurden. Die beiden Frauen, die beiden Alten, die beiden Capitani, jedes Paar gestaltete sich in Michelangelos schöpferischer Phantasie zu einer geschlossenen Aufgabe, deren vornehmster Reiz in der Ausprägung wirkungsvoller Kontraste lag.

Nichts kann in der Tat für das Verständnis des Tages klärender wirken als ein Vergleich mit seinem Bruder, dem Abend. Von allen Statuen ist der Tag am meisten aufgerichtet. Das fast senkrecht erhobene Knie, der stolz emporgeworfene Kopf weisen nach oben. Hier ist die vertikale Linie mit allen Mitteln



„GIORNO"

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

angestrebt; in der langhingestreckten Figur des Abends die horizontale. Der „Crepuscolo“ ist die Verkörperung lässiger Ruhe, die in der trägen Masse dieses ausgestreckten Riesenleibes das Temperament des Phlegmas in einem unübertrefflichen Gleichnis darstellt. Der „Giorno“ aber ist die Verkörperung herkulischer Kraft, die in ungeheurem Tatendrang jeden Nerv und jeden Muskel anspannt und hier in dieser erzwungenen Lage wie ein gefesselter Prometheus erscheint. Man meint, das hocherhobene linke Bein müsse im nächsten Augenblick über das rechte Knie herabgleiten, und der zornige Gigant müsse aufspringen und um sich schlagen. Und nun stelle man sich vor, welch einen unendlichen Reiz ein Experiment wie dieses dem Künstler-Anatomen bieten mußte, wie es ihn entzückt haben mag, auf zwei menschlichen Organismen wie auf zwei Instrumenten zu spielen und in denkbar schärfster Kontrastwirkung dort ein Adagio ruhender Kräfte, hier ein Fortissimo angespanntester Willensenergie mit vollendeter Meisterschaft darzustellen.



Abb. 24 DER TORSO DES BELVEDERE

In den letzten Bronzeakten der Sixtina-Decke hatte sich Buonarroti schon früher einmal an dem schwierigen Problem versucht, kräftige Affekte in liegenden Gestalten zu verkörpern. Aber im Vergleich zu den laut schreienden, mit den Beinen um sich stoßenden

Halbwesen dort erscheint der Tag fast wie ein Abbild monumentaler Ruhe. In Rom aber hat der Meister auch die formale Anregung für den heroischen Gliederbau dieser Statue gefunden. Seine grenzenlose Bewunderung für den Torso des Belvedere bedeutete für ihn zugleich Aneignung der sich hier offenbarenden künstlerischen Werte. (Abb. 24.) So können wir nicht überrascht sein, die herrlichen Muskelbildungen des römischen Herakles-Torso auf die Allegorie des Tages in San Lorenzo mit erstaunlicher Treue im umgekehrten Sinne angewandt zu finden.[1])

Wie Grimm den Abend als Phlegma beschrieben hat ohne das Wort selbst zu gebrauchen, so hat sich Kaiser über den „Tag" geäußert, als wenn er gewußt hätte, die Verkörperung des cholerischen Temperamentes vor sich zu haben.[2]) „Er kehrt sich hastig nach rechts, und über den mächtigen, uns zugekehrten Nacken und Rücken spähen uns zwei wilde, zornmütige Augen entgegen. Gleich dem Krater eines ruhenden Vulkans umschließt die Marmorumhüllung der unvollendeten Statue die kecke Stirn und die unheimlich glühenden Augen. Es ist die leidenschaftliche Naturgewalt des männlichen Willens, die hierin sich ausspricht". Liest sich diese Beschreibung nicht wie eine Prosa-Übertragung jener Strophe des Karnevalsliedes, die Michelangelo als geistige Quelle für seine Schilderung benutzt hat?

Cholerisch heißt das erste, Mars verwandt,
Wie er in roten Feuerflammen lohend,
Wer seinem Wesen nachspürt, wird gewahr,
Wie kühne Gluten zuckend aus ihm blitzen.
Und jeder wird durch dies Temperament
Behend und heftig, tapfer, heldenmütig,
Stolz wie ein Krieger, hochgemut und wild.

Die sieben Planeten galten in der Renaissance bekanntlich als die sieben Beherrscher des Weltalls, und es wurde ihnen besonderer Einfluß auf Charakter und Schicksale der Menschen zu-

[1]) „Michelangelo diceva essere discepolo del Torso di Belvedere, sopra il quale manifestava d'aver fatto grande studio", schrieb Giov. Battista Paggi. Vgl. Bottari, Raccolta di lettere VI, 87 ff. Herr Dr. Hermann Popp wies mich in letzter Stunde auf die Bronze in Zürich hin [Taf. XIII] deren Reproduktion Herr Dr. Hommel gütigst gestattete.

[2]) A. a. O. p. 215.



BRONZECOPIE NACH DEM „GIORNO"
vielleicht von Tribolo
Im Besitze des Herrn Dr. Adolf Hommel in Zurich

geschrieben.[1]) Indem Michelangelo die Allegorie des Tages der Schilderung des cholerischen Temperamentes opferte, trat er aus dem Reich des Sol in das des Mars. Lomazzo hat die Qualitäten dieses Gestirns ausführlich beschrieben[2]): „Gott des Krieges, stolz, kühn und unbesiegbar. Herr der Hitze und des Feuers. Planet des blutigen Streites. Seine Bewegungen sind furchterweckend, zornig, wild, gewaltsam, und so sind auch die Menschen, die unter diesem Stern geboren werden." So konnten sich in der Kunst Buonarrotis mit dem cholerischen Temperament zwanglos die Vorstellungen des Feuers und des Sommers verbinden, denn beide stehen gleichfalls unter besonderer Einwirkung des Mars.

Die vier Temperamente also hat Michelangelo in den Allegorien der Medici-Kapelle bilden wollen und mit ihnen verbunden die vier Elemente und die vier Jahreszeiten. Die antike Lehre von den vier Elementen der „Scala platonica" war durch Marsilio Ficino in Florenz allgemein bekannt geworden und hatte vom Volksbewußtsein Besitz ergriffen. Marsilio Ficino hat auch ausführlich in seinen Schriften über die Temperamente gehandelt, und seinen Lehren wird Michelangelo bereits am Hofe des Magnifico gelauscht haben. Denn Lomazzo bezeugt ausdrücklich, wie vertraut er mit diesen Vorstellungen gewesen sei. Der Begriff vier unterschiedlicher, durch die Kunst in gleichwertigen Allegorien personifizierter Tageszeiten fehlt dagegen in der Antike wie in der Renaissance. Offenbar nur durch die Nacht, die populärste der Allegorien von San Lorenzo, ist die Legende von den Tageszeiten entstanden, und selten hat sich eine Täuschung so hartnäckig behauptet.

Je eine weibliche und eine männliche Allegorie wurden auf jedem Sarkophagdeckel angeordnet, genau wie in der Sixtina Propheten und Sibyllen paarweise auftreten. Zum sanguinischen

---

[1]) Vgl. Fr. Ehrle, Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. Rome 1898, p. 78 u. Anm. 1. Vgl. auch Lomazzo a. a. O. I, 207: per Saturno tristezza, per Marte ferocita, per Venere amore e lascivia, e per la Luna umanita. Einen Trionfo dei sette pianeti dichtete auch Lorenzo de' Medici und Vasari bezeugt, daß ein solcher Karnevalsaufzug in Florenz veranstaltet wurde. Vgl. Canti Carnascialleschi I, 24 und Reumont, Lorenzo de' Medici II, 436.

[2]) A. a. O. p. 202 u. 203.

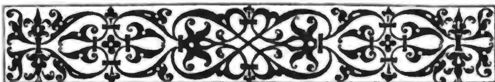
Temperament hat sich das cholerische gesellt; das Phlegma zur Melancholie. „Wenn sich die ersten beiden miteinander verbinden", so schreibt Marsilio Ficino[1]), „so entsteht dadurch eine glückliche Wechselwirkung von Härte und Milde, von Lust und Schmerz. Und auch die Verbindung der beiden anderen kann niemandem schaden, denn das Blut fließt langsam und der Geist ist schwerfällig."

Vermittelnd zwischen beiden Paaren, man möchte sagen, ihren Doppelsinn zusammenfassend, thronen in den Nischen über den Sarkophagen die beiden Verstorbenen. Historische Persönlichkeiten waren beide Herzöge, die Michelangelo wie jeder Florentiner gekannt hatte. Aber sie gestalten sich in der Phantasie des Künstlers zu lichtvollen Gleichnissen unsterblicher Jugend, die uns bis heute in ihrem Wesen ebenso geheimnisvoll erschienen wie die Statuen, die zu ihren Füßen ruhen. Aber alle Rätsel lösen sich, hat man in diesen Marmorbildern erst die Temperamente erkannt, hat man den unauflöslichen Zusammenhang erfaßt, der die Porträtstatuen mit den Allegorien verbindet.

[1]) Sopra lo amore over' convito di Platone. Firenze 1544. p. 232.



Abb. 25 MASCHERONE VOM PANZER DES HERZOGS GIULIANO (Rücken)



KAPITEL IV ▭ DIE BEIDEN CAPITANI

„Ich habe zwei Capitani ernannt, die gar keine Erfahrung haben," sagte Leo X., als er bald nach seiner Thronbesteigung den Oberbefehl der päpstlichen Truppen seinem Bruder Giuliano und das Capitanat von Florenz seinem Neffen Lorenzo verliehen hatte.[1]) Auf diesen beiden Männern von sehr verschiedenen Charakteranlagen ruhten damals die stolzen Hoffnungen des Hauses Medici. „Piero ist ein Narr, Giovanni ist klug, Giuliano ist gut," soll der Magnifico mit eigenen Worten seine Söhne charakterisiert haben. Und eine seltene Herzensgüte hat Giuliano in der Tat bei verschiedenen Gelegenheiten an den Tag gelegt. Dem Wohlwollen seines Jugendgenossen an der Tafel des Magnifico empfahl auch Michelangelo in einem besonderen Schreiben Vater und Brüder nach der Restitution der Medici im September 1512.[2]) Denn Giuliano, der sich auch selbst als Dichter versucht hat, galt als ein besonderer Beschützer von Wissenschaft und Kunst. Männer wie Bembo und Castiglione huldigten seinem Geist, indem sie ihn redend in ihre berühmten Dialoge einführten. Aber Giuliano war nichts weniger als ein politischer Charakter, und überdies war sein Organismus durch Ausschweifungen frühe erschöpft worden. Er ließ ohne allen Widerstand die politische Macht in Florenz in die Hände seines Neffen Lorenzo gleiten und ließ sich an dem äußeren Glanz genügen. Als er sich im Jahre 1514 mit Philiberta von Savoyen vermählte, verlieh ihm Franz I. den Titel eines Herzogs von Nemours.[3])

---

[1]) Pastor, Geschichte der Päpste IV, 1 p. 63. Pastor hat auch die Literatur über die beiden Medici am vollständigsten zusammengestellt.

[2]) Vgl. Milanesi, Lettere 47. Thode I (Regesten) p. 357.

[3]) Gruyer, Raphaël, peintre de portraits II, 205. Ausführlich handelt über Giuliano auch Moreni, Mem. ist. della basilica di San Lorenzo I p. 212 ff. Vgl. ferner Luzio e Renier, Mantova e Urbino p. 219 ff.

Nicht lange darauf starb er am 17. März 1516, erst 37 Jahre alt. „Ein guter Mann," wie Vettori vielleicht allzugünstig urteilt, „ohne Gewalttätigkeit und Laster, nur allzu freigiebig".[1])

Wollten wir Macchiavelli glauben, der Lorenzo, dem Sohne Pieros, sein Buch vom Fürsten zugeeignet hat, so hätte der Neffe dem Oheim an vornehmer Gesinnung nichts nachgegeben, und ihn an Willensstärke und Charakter weit überragt.[2]) Glückliche Erinnerungen an den Großvater Lorenzo, so hoffte Macchiavelli, würden in ihm noch einmal Wirklichkeit werden. Aber die Urteile anderer Historiker über diesen Medici, dem nach dem Tode Giulianos der ganze Glanz des Hauses als Erbe zufiel, lauten weit weniger günstig. Überdies liegt in dem Titel eines Herzogs von Urbino, den er aus den Händen Leos X. empfing, die schärfste Verurteilung seines Charakters. Giuliano sowohl wie Lorenzo hatten als Verbannte jahrelang die Gastfreundschaft des Herzogs von Urbino genossen, und Giuliano hat sich eingedenk empfangener Wohltaten bis ans Ende seiner Tage hartnäckig gegen Leos X. verhängnisvollen Entschluß gesträubt, den Herzog Francesco Maria seiner Herrschaft zu entsetzen. Lorenzo aber wurde das willige Werkzeug der ehrgeizigen Familienpolitik des Papstes, und im Kampfe um Urbino und in Ausschweifungen aller Art rieb er schnell seine Lebenskräfte auf. Er starb nach kurzer Ehe mit einer französischen Prinzessin wie sein Oheim Giuliano an der gallischen Krankheit, erst 27 Jahre alt, am 4. Mai 1519, und die Florentiner haben seinen Hingang nicht betrauert.

Ein Schimmer flüchtigen Ruhmesglanzes hat einmal die Häupter dieser beiden Medici-Epigonen umstrahlt, und zur Verherrlichung ihrer Namen hat die Kunst der Renaissance einen Augenblick ihre höchsten Kräfte aufgewandt. Hatte nicht schon Raffael die Porträts beider Männer gemalt[3]), als Michelangelo sich anschickte, ihre Grabdenk-

[1]) Pastor a. a. O. IV, 1 p. 104.

[2]) Vgl. Kaiser a. a. O. p. 240. Macchiavelli, Opere complete. Firenze 1843, p. 412.

[3]) Vgl. zu diesen beiden verschollenen Porträten Raffaels vor allem Gruyer, Raphaël, peintre de Portraits. Die neuere Literatur gibt Pastor a. a. O. IV, 1 p. 61 Anm. 3 und p. 62 Anm. 2. Eine Kopie Alloris nach dem Porträt Giulianos, das sich angeblich noch in Petersburg befinden soll, wird in den Uffizien bewahrt. (Abb. 26.) Ebendort zwei kleinere mittelmäßige Porträts beider Männer, die dem Bronzino zugeschrieben



Abb. 26 GIULIANO DE' MEDICI HERZOG VON NEMOURS
Kopie Alloris nach einem Gemälde Raffaels in den Uffizien nach einer Aufnahme Alinaris

mäler zu meißeln? Das war allerdings ein seltsames Problem für einen Mann von so schlicht republikanischer Gesinnung wie Buonarroti, und seltsam in der Tat spricht uns die Lösung an. Man meint, der Patriot hätte sich ganz dem Stern des Künstlers anvertraut, als er es mit unerhörter Kühnheit unternahm, eine Monumentalaufgabe historischen Charakters in eine grandiose Allegorie umzugestalten.

Schon Niccolo Martelli, einer der aufrichtigsten Bewunderer von Michelangelos Genius, wußte zu berichten, daß der Meister die Statuen Giulianos und Lorenzos mit souveräner Verachtung der Wirklichkeit ausgeführt habe; er sei nur bestrebt gewesen, den höchsten Ruhmespreis für sie zu erringen, indem er ihnen die glänzendste Würde, die schönsten Proportionen und die edelste Anmut verlieh.[1]) Und die wißbegierigen Florentiner, welche die Porträtkunst ebensosehr bewunderten, wie sie Michelangelos Eigenart widerstrebte, mußten sich auf vorlaute Fragen die kühle Abweisung gefallen lassen, daß in tausend Jahren doch niemand mehr wissen werde, wie beide Herzöge in Wahrheit ausgesehen hätten[2]).

Wenn aber Buonarroti selber zugestanden hat, daß er die Aufgabe rein künstlerisch gefaßt habe, indem er die Schilderung individueller Charaktere dem Begriff allgemeingültiger Schönheit opferte, dürfen wir da überhaupt noch erwarten, daß Eigenart und Schicksale dieser Männer für seine künstlerischen Zwecke von Bedeutung waren? Was kümmerte ihn das innere Wesen beider Herzöge, ihr Wert oder Unwert, nachdem er die Wiedergabe ihrer äußeren

---

werden. Das Porträt des Giuliano de' Medici in Berlin und Bergamo stellt nicht den jüngeren Giuliano dar, wie Luzio-Renier und Pastor irrtümlich annehmen, sondern den älteren Sohn des alten Cosimo. Über das Porträt des Lorenzo von Raffael vgl. vor allem: A. Venturi, Del ritratto di Lorenzo de' Medici, duca d' Urbino. Nozze-Publication, Modena 1883.

[1]) Die merkwürdige, wenig beachtete Angabe Martellis findet sich bei Moreni, Capp. Med. p. 83, abgedruckt.

[2]) In der National Gallery of Scotland in Edinburgh befinden sich drei Wachsmodelle (Madonna und die beiden Herzöge). Die Modelle der beiden Herzöge weisen nicht unerhebliche Abweichungen von den ausgeführten Statuen auf. Ich kann dieselben dank der Güte meines Freundes Sir Herbert Thompson in London nach guten Aufnahmen reproduzieren. [Tafel VII und VIII.] Vgl. R. Sutherland Gower, Michel-Angelo Buonarroti p. 110. Ein kleines Wachsmodell der Statue Giulianos soll sich auch in der Sammlung von S. Rogers befunden haben.



Abb. 27 DER H. GEORG
RELIEF AN DER FASSADE DER MARKUSKIRCHE ZU VENEDIG
Nach einer Aufnahme von Alinari



Abb. 28 DER H. DEMETRIUS
RELIEF AN DER FASSADE DFR MARKUS-KIRCHE ZU VENEDIG
Nach einer Aufnahme von Alinari



GIULIANO DE' MEDICI, HERZOG VON NEMOURS

Nach einer Aufnahme von D. Anderson in Rom

schöpferischer Gestaltungskraft Michelangelo aufgewandt hat, um seine künstlerischen Absichten ganz verwirklicht zu sehen. Man fühlt sich vor dieser Statue an den milden Ausdruck des Schmerzes in der Pietà von St. Peter erinnert. Wie dort so verkörpert sich auch hier in der gehaltenen Formensprache des Meisters das höchste Pathos, welches er als Bildhauer überhaupt auszudrücken verstand. Non mi destar, deh parla basso! Wo findet man Worte, solche Stimmungen zu deuten? Ein tiefes Schweigen, so meint man, sei die einzig würdige Huldigung für so erhabene Kunst.[1])

Der aus dem Nichts die Zeit hervorgebracht
Die sonst nicht war, gab sie dem nahen Mond,
Gab sie der Sonne, die uns ferner thront.
Er schied sie in den Tag und in die Nacht.
So ward sein Schicksal, eh' ers noch gedacht,
Jedwedem Menschen, der auf Erden wohnt.[2])

In Kinder des Tages und Kinder der Nacht hat also Michelangelo selbst das ganze Menschengeschlecht geschieden. Und diese Scheidung hat denn auch Kaiser mit Erfolg auf die Feldherrnstatuen in San Lorenzo angewandt.[3]) Man sieht ja auf den ersten Blick, wie stark hier die inneren und äußeren Gegensätze betont sind. Giuliano, barhäuptig, in strahlender Rüstung, das Symbol höchster Macht in den Händen, den Blick stolz und frei ins Leben gerichtet — der Sohn des Tages! Lorenzo, das gesenkte Haupt beschattet mit dem schweren Helm, im Waffenkleide ohne jeden Schmuck, ohne jegliches Abzeichen äußerer Würde — der Sohn der Nacht!

Mit dieser Auffassung stimmt eine ältere und neuerdings wiederholte Deutung dem Sinne nach vollständig überein. Schon Richardson hat die Herzöge Giuliano und Lorenzo als Vertreter

---

[1]) H. Grimm hat den „Pensieroso" zum Gegenstand einer besonderen Studie gemacht und dabei die Benennung beider Statuen umzukehren versucht. Diese seltsame Hypothese ist heute mit Recht vollständig aufgegeben worden. Vgl. Preußische Jahrbücher Bd. 43. Bekanntlich hat sich auch Milton an der Statue des Denkers inspiriert und eine seiner Dichtungen: „El Penseroso" genannt. Vgl. auch Grimm, Die Sarkophage der Sakristei von San Lorenzo im Jahrb. d. k. Pr. Kunstsammlg. I (1880) 17 p. ff.

[2]) Übersetzung von W. Robert-tornow p. 117. Vgl. Frey, Dichtungen 130.

[3]) Zeitschrift für Völkerpsychologie XVI (1885) p. 217.

des tätigen und beschaulichen Lebens angesprochen.[1]) Michelangelo hatte ja mit diesen Allegorien auch das Grabmal Julius II. schmücken wollen. Sie gehörten sozusagen zum eisernen Bestand des Julius-denkmals, an dem der Meister jahrzehntelang bis zum Schluß festgehalten hat. Bei den Medici lag überdies ein Zurückgreifen auf diese Gedankenkreise besonders nahe. Hatte nicht Cristoforo Landini in seinen berühmten Gesprächen von Camaldoli[2]) das Thema ausführlich behandelt und den Magnifico selbst als Verteidiger des tätigen Lebens dem Leon Battista Alberti gegenüber auftreten lassen, der den tiefsten Sinn des Daseins durch die Contemplation ergründen wollte. Warum soll man sich den Duca Giuliano nicht als Repräsentanten desselben Lebensideals vorstellen, welches Moses und Paulus am Julius-Denkmal personifizieren sollten?

Wir sehen, daß eine Deutung so viel Sinn hat wie die andere. Beide aber fassen sich zusammen in einer dritten, die sich als einfaches Schlußergebnis des Trionfo darstellt, dem auch die Allegorien auf den Sarkophagdeckeln ihr Dasein verdanken. Wird doch auch in diesem Karnevalsliede jedesmal das geschilderte Temperament auf seinen Träger und Typus angewandt. Das cholerische Temperament ist den Kühnen, den Stolzen, den Kriegs- und Waffenkundigen eigen; das sanguinische aber gehört einer heiteren, gütigen menschlich-maßvollen Natur. Und hätte der Meister seine Absichten deutlicher kundgeben können als in dem er den Typus, welcher beide Temperamente zusammenfassend darstellt, in der Mitte zwischen ihnen thronen ließ? Und hätte er einen sprechen-

[1]) Vgl. Vasari ed. Bottari. Roma 1760, p. 54 u. 55 und Moreni Capp. Med. p. 48. Die Statue des Duca Giuliano wurde auch „la Vigilanza" genannt. Vgl. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768, p. 430 n. 4. „L'Action" und „La Pensée" nennt R. Rolland in seinem kürzlich erschienenen „Michel-Ange" die Herzogsstatuen, wie es auch schon Ch. Clément (Michelange, Paris 1867 p. 119) getan hatte.

[2]) Aus diesen Gesprächen möchte ich die Vorliebe Michelangelos für die Allegorien des tätigen und beschaulichen Lebens ableiten. Beachtenswert erscheint es vor allem, daß hier Moses und Paulus als Vertreter des tätigen Lebens auftreten, dieselben die auch Michelangelo am Julius-Denkmal anzubringen gedachte. Vgl. Cristoforo Landino, Disputationum Camaldulensium liber I, De vita contemplativa et activa 1508 p. 17 und p. 21v.

deren Ausdruck für diesen Typus finden können, als er ihn im Duca Giuliano geschaffen hat?

Vom Phlegma heißt es im Trionfo, es mache die Menschen träge, langsam, müde und unschlüssig. Die Kinder der Melancholie aber erscheinen bleich und einsam, schwermütig und gedankenschwer.[1]) Schon Vasari hat den Herzog Lorenzo fast genau mit den Worten geschildert, die im Trionfo zur Charakteristik des Melancholikers dienen.[2]) Aber auch die weniger edlen Eigenschaften des Phlegmas, das willenlos Träumerische, langsam Unschlüssige, kommen in dem edlen Bilde des „Pensieroso" zum Ausdruck, der wieder zwischen beiden Allegorien thronend äußerlich und innerlich ihre Vereinigung darstellt.



Abb. 32 MOTIV DES DENKERS IN DER AZOR-SADOCH-LÜNETTE DER SIXTINA
Nach einer Aufnahme von D. Anderson

Man sieht, wie in der Dichtung der vier Temperamente das vielumstrittene Problem der Medici-Gräber restlos aufgeht. Jetzt erst erkennt man das festgeschlossene Gefüge dieser gewaltigen Conception, das wunderbar Einheitliche, künstlerisch tief Durchdachte ihrer Erfindung. Jetzt versteht man erst die Bedeutung der Allegorien im einzelnen und den Sinn des Ganzen. Zwar fehlt an dieser Stätte des

---

[1])
Son magri, avari, timidi e sdegnosi,
Pallidi, solitar, gravi e pensosi.

Die Möglichkeit, daß in dem Kästchen, welches man sich mit Schätzen gefüllt denken kann, die Eigenschaft des Geizes ausgedrückt werden soll, möchte ich nur andeuten. Die Hauptsache bleibt jedenfalls, daß Michelangelo eine Unterlage für den Arm brauchte.

[2]) Ed. Milanesi VII, 196: „il pensoso duca Lorenzo nel sembiante della saviezza".

Todes der Trostgedanke der Religion.[1]) Die Verkörperung der vier Temperamente durch vier Allegorien und die Darstellung zweier Ideal-Typen in deren Bildung und Gestalt sich je zwei Temperamente vereinigen sollten — das war schließlich die ganz allgemeine Aufgabe, die der Künstler sich gestellt, nachdem er die beiden Medici der Verherrlichung durch seinen Meißel nicht für würdig befunden hatte. In späteren Lebensjahren allerdings mag Michelangelo auch die Skulpturen der Kapelle von San Lorenzo unter die flüchtigen Eitelkeiten der Welt gerechnet haben, die ihm die Zeit geraubt, Gott zu betrachten[2]); und darum mußten alle Versuche scheitern, ihm das Geheimnis seiner eigentlichen Absichten zu entreißen. Aber wer empfände nicht das hohe Ethos, das über diesen Marmorbildern waltet, den weihevollen Ernst, der sie umschwebt?

Trotz ihrer allgemeinen Bedeutung, trotz ihrer allegorischen Fassung fehlen aber auch in diesen Denkmälern nicht ganz historische Beziehungen.[3]) Das zeitlich Gebundene und Beschränkte erscheint hier mit dem zeitlos Unbeschränkten in einem seltsamen Bunde von Wahrheit und Dichtung. Der Künstler wußte wohl, daß es keine ergreifenderen Gegensätze gibt als Tod und Jugend, und darum hielt er an der historischen Wahrheit fest, ja er accentuierte die Vorstellung der Jugend, indem er bei beiden Männern die Vollbärte unterdrückte. Auch die Erinnerung an die glänzenden Karnevalsfeste der Jahre 1513 und 1514, in denen die beiden

[1]) Er fehlte ja auch bei der Deutung der Allegorien als Tageszeiten. Immerhin verdient eine Angabe Palazzis (I discorsi sopra le imprese, Bologna 1575 p. 111) Beachtung, der erzählt, ein Cristoforo Guidiccioni habe als Imprese die „Scala Platonica" d. h. die vier Elemente mit dem Motto: „D'una in altra sembianza" gehabt, um den Gedanken einer Canzone Petrarcas zum Ausdruck zu bringen, daß er durch die Elemente hindurch zum Schöpfer gelange.

[2]) Le favole del mondo m'anno tolto
Il tempo, dato a contemplare Idio.

Vgl. Frey, Dichtungen 238, CL.

[3]) Der Duca Giuliano trägt, wie mir von zuverlässiger Seite aus Florenz bestätigt wird, zwischen Daumen und Zeigefinger der ruhenden Linken eine Münze. Sie bedeutet zur Charakteristik Giulianos etwa dasselbe wie der Kommandostab: beide symbolisieren höchste Machtmittel. Man kann aber auch in diesem „Scudo" direkt eine Anspielung auf die Freigiebigkeit des Herzogs Giuliano erkennen.

Medici auf dem Gipfel irdischer Größe als Anführer des „Broncone" und des „Diamante" in ganz Florenz gefeiert wurden, mag für den Meister mit ein Anlaß gewesen sein, einem jener Trionfi die großartige Allegorie für ihre Denkmäler zu entnehmen. Denn flüchtig vorüberrauschend, kurz und glänzend, wie die Vision eines Karnevalsaufzuges war die Laufbahn dieser päpstlichen Nepoten gewesen. Und dem Verehrer Petrarcas, der das trügerische Glück dieser Frühvollendeten überdachte, als er sich anschickte aus einer Karnevals-Dichtung ein Gedicht in Stein zu bilden, mögen unsterbliche Worte aus dem „Triumpf der Zeit" in den Sinn gekommen sein. Man könnte sie noch heute auf die leergebliebenen Inschrifttafeln beider Denkmäler schreiben:

Ein ungewisser Winter und ein flücht'ger Sommer
Ist Euer Ruhm, den jeder Nebelhauch vernichtet.
Die große Zeit ist großes Gift für große Namen.

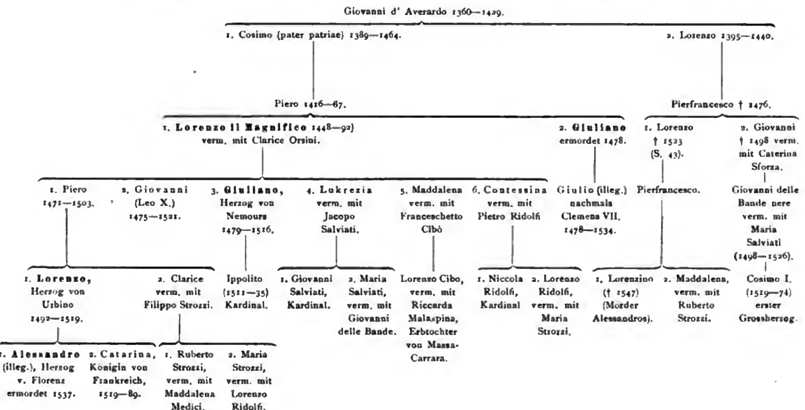
Sieh es vergeht die Pracht, der Glanz Eurer Triumphe,
Es gehn dahin die Herrscher, es vergehn die Reiche,
Denn alles Menschliche wird von der Zeit zerbrochen.



Abb. 33 MASCHERONE VOM PANZER DES HERZOGS GIULIANO

STAMMTAFEL DER MEDICI.

(Der gesperrte Druck zeigt an, daß diese Medici in der Kapelle Michelangelos beigesetzt wurden.



LITERATUR-NACHWEISE ZU DEN MEDICIGRÄBERN MICHELANGELOS

Berenson, Bernhard, Medici Tombs.
The drawings of the Florentine painters I, 201. London 1903.

Brockhaus, Heinrich, Die Medici-Kapelle Michelangelos, Erklärung ihres Statuenschmuckes.
Beilage z. Allgem. Ztg. 6. Juli 1906.

Brücke, Ernst, Nacht und Morgen des Michelangelo.
Deutsche Rundschau. Februar 1890 p. ff.

Burger, Fritz, Das Florentinische Grabdenkmal bis Michelangelo.
Straßburg i/E. 1904.

Doni, Anton Francesco, I marmi ed, P. Fanfani.
Firenze 1863.

Franceschini, Pietro, La tomba di Lorenzo dei Medici, detto il Magnifico.
Firenze 1897.

Frey, Carl, Studien zu Michelagniolo.
Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen XVII (1896) p. 5 ff. und p. 97 ff.
Zitiert als Regesten.

Geymüller, Heinrich von, Michelangelo als Architekt. Sonderabdruck aus „Die Architektur der Renaissance in Toscana."
München 1904.

Gottschewski, Adolf, Ein Flußgott Michelangelos.
Zeitschrift f. bild. Kunst 1905/6. p. 189.

— Di una nuova opera di Michelangelo.
Rivista d'Arte IV. Maggio-Giugno 1906.

Grimm, Hermann, Michelangelos Statue des Denkers über den Mediciäer-Gräbern in San Lorenzo.
Preußische Jahrbücher Bd. XLIII.

— Die Sarkophage der Sakristei von San Lorenzo.
Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung I (1880) p. 17 ff.

Henke, W., Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike.
Rostock 1871.

— Aurora und Nacht des Michelangelo.
Deutsche Rundschau, September 1890 p. 413 ff.

Henke, W., Vorträge über Plastik, Mimik und Drama.
Rostock 1892.

Kaiser, Victor, Der Platonismus Michelangelos.
Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft XVI (1885).

Landino, Cristoforo, Disputationum Camaldulensium liber I: De vita contemplativa et activa.
Argent. MDVIII.

Lungo, J. del, Florentia. Uomini e cose del Quattrocento.
Firenze 1897.

Lützow, C. v., Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz.
Zeitschr. f. bild. Kunst XI (1876) p. 94 ff.

Moreni, Domenico, Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell' Imp. Basilica di S. Lorenzo.
Firenze 1813.

— Continuazione delle memorie istoriche di S. Lorenzo.
Firenze 1816.

Müntz, Eugène, Les tombeaux des Médicis.
Revue universelle illustrée s. a. p. 206.

Niccolini, Del sublime e di Michelangiolo.
Firenze 1825.

Oeri, J., Hellenisches in der Mediceer Kapelle.
Basler Nachrichten vom 3. Juli 1905.

Ollivier, Emile, Une visite à la chapelle des Médicis.
Paris 1872.

Paganucci, Luigi, Parere intorno all' individualità dei due scheletri trovati nel mausoleo scolpito da Michelangelo e che sta a sinistra di chi entra nella celebre cappella della Basilica di S. Lorenzo in Firenze.
Firenze 1875.

Petersen, E., Zu Meisterwerken der Renaissance.
Zeitschrift f. bildende Kunst 1905/6 p. 179 ff.

Richter, J. P., Über Kunst, Archäologie und Kultur in Italien.
Repert. f. Kunstwissenschaft III (1880) p. 288 ff.

Riegel, Hermann, Die Grabstätten der Mediceer zu S. Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michelangelos in „Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens."
Leipzig 1898.

— Die Grabkirche der Mediceer und Michel Angelo.
Illustrierte Deutsche Monatshefte 1870, p. 429 ff.

Rousseau, Jean, Une épigramne de Michel-Ange. La chapelle des Médicis.
Gazette des Beaux-Arts 1869 vol II (deuxième période) p. 451.

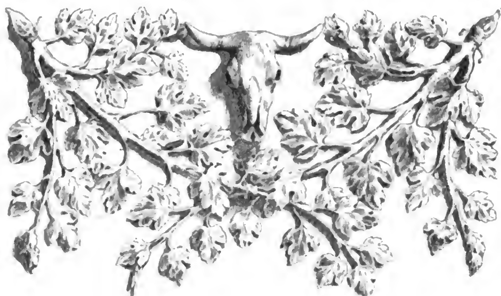
Steinmann, Ernst, Die Flußgötter an den Medici-Gräbern Michelangelos,
Zeitschrift f. bildende Kunst 1906. XVII, 39.

— La mano di Michelangelo. Studien aus Kunst und Geschichte. Festschrift für Friedrich Schneider.
Freiburg i/B. 1906 I, 79.

Venturi, Adolfo, Del ritratto di Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino.
Modena 1883.

Vogel, Julius, Die „Medicäergräber“ in Florenz.
Zeitschrift f. bildende Kunst 1878, p, 55 ff.

Warnecke, Georg, Die allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo.
Kunstchronik 1893/94, p. 234 ff.





DIE DRUCKLEGUNG DIESES BUCHES WURDE
BEGONNEN AM 10. SEPTEMBER 1906 ▫ UND
VOLLENDET AM 30. NOVEMBER 1906 ▫
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN ▫
LEITER DER HERSTELLUNG A. ASKANI
DRUCK VON EMIL HERRMANN
SEN. ▫ PAPIER VON FR. ADAM
SEIDEL ▫ KLISCHEES VON
H. F. JUETTE ▫ EINBAND
VON JULIUS HAGER
SÄMTLICH IN
▫ LEIPZIG ▫



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird. *Weitere Bände sind in Vorbereitung.*

ADAMY, Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage.

Band I—III, 1. in 8 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen 1881—96.
Früher Mk. 79.50, jetzt Mk. 20.—.

ANDERSON, W. J. und R. Phené SPIERS, Die Architektur von Griechenland und Rom.

Eine Skizze ihrer historischen Entwicklung. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Konrad Burger. Groß-Oktav. 375 Seiten. Reich illustriert. Mit 185 Abbildungen im Text und auf besonderen Tafeln. In elegantem Leinenband.
Mk. 18.—.

D'ARCO, C., delle arti e degli artefici di Mantova.

2 voll. Con. 59 tav. e 2 tav. di facsim. 4. Mantova 1857—59. Mk. 36.—.

BAESSLER, Arthur, Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archäologie des Inka-Reichs.

Nach des Verfassers Sammlungen herausgegeben. 4 Bde. in Groß-Folio-Format (38×51 cm) in 4 Leinwandmappen mit 165 Tafeln in Ein- und Mehr-Farbendruck und beschreibendem Text. Früher Mk. 450.—, jetzt ermäßigt auf Mk. 280.—.

BERLING, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterung. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Großoktav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—.

BISCHOFF, M., Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden. Mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Gr.-8. Leipzig 1900. Mk. 5.—.

M. P. L. BOUVIERS Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde.

7. Aufl. Nach der 6. Auflage gänzlich neu bearbeitet von Professor Ad. Ehrhardt nebst einem Anhang über Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde. 8, XVII und 419 S. 1895. Mk. 8.—.

DAS BREVIARIUM GRIMANI in der Bibliothek von San Marco in Venedig.

Vollständige Reproduktion. Herausgegeben durch Scato de Vries, Direktor der Universitäts-Bibliothek in Leiden und S. Morpurgo, Direktor der Bibliothek von San Marco. — 300 Faksimile-Tafeln in Dreifarben-Lichtdruck und 1268 Tafeln in Heliogravüre. In 12 Bänden zu je Mk. 200.—. kompl. Mk. 2400.—.

BUTLER, Architecture and other Arts.

Quart. Mit ca. 600 Illustrationen in Autotypie. New-York 1904. XXV, 433 S. Orig.-Lwdbd. Mk. 84.—.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

CHEFS-D'OEUVRE D'ART DE LA HONGRIE. (Magyar Mükincsek).

Redigé par Eugene de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902. Mk. 255.—.

CHODOWIECKI et LICHTENBERG.

Les tailles-douces des mois de Daniel Chodowiecki dans „l'Almanac de Goettingue" avec les explications de G. Chr. Lichtenberg: Années 1778—83. Publ. avec une introduction histor. sur l'art et la littérature par R. Focke. Avec 72 illustrations sur 12 planches. Leipzig 1901. Origlwd. Mk. 6.—.

DAUN, Berthold, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. Gr.-8 mit 89 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig 1903. Kart. Mk. 10.—.
Eleg. geb. in Ganzlwd. Mk. 12.—.

DEHLI, A., Byzantinisches Ornament in Italien. Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus d. Geb. d. Architektur, Skulptur und Metallarbeit.

2 Serien. 100 Tafeln Gr.-4. Leipzig 1890. In Mappe. Mk. 80.—.

DEHLI, H. and G. H. CHAMBERLIN, Norman Monuments of Palermo and environs.

With 78 plates and many illustr. in the text. Fol. Boston 1893/94. In eleganter Mappe. Mk. 65.—.

DENIO, Elisabeth H., Nicolas Poussin.

Leben und Werke. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1898. Mk. 8.—.

DONADINI, E. A., und G. AARLAND, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Begräbniskapelle des Domes zu Meißen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit 1 Textblatt v. W. Loose. Imp.-Fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100.—.

EHRHARDT, A., Die Kunst der Malerei.

Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. Nebst einem Anhang zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive, Anatomie und der Proportionen. 8, XX, und 295 Seiten mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen in Holzschnitt. Zweite Auflage. 1895. Mk. 10.—.

FLECHSIG, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. Gr.-8. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

